El arte mesoamericano. Tradición y diversidad

Pablo Escalante Gonzalbo

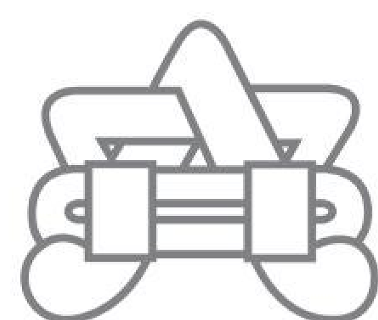


Museo Amparo

PROGRAMA DE ESTUDIOS
E INVESTIGACIÓN DE LA
COLECCIÓN
DEL MUSEO AMPARO

El arte mesoamericano. Tradición y diversidad

Pablo Escalante Gonzalbo
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Museo Amparo

PROGRAMA DE ESTUDIOS E INVESTIGACIÓN DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO AMPARO

Directorio Museo Amparo

Directora General
Lucia I. Alonso Espinosa

Director Ejecutivo
Ramiro Martínez Estrada

Administración
Martha Laura Espinosa Félix

Colecciones
Carolina Rojas Bermúdez

Comunicación
Silvia Rodríguez Molina

Museografía
Andrés Reyes González

Mantenimiento
Agustín Reyero Muñoz

Mantenimiento de Instalaciones
Héctor Manuel González Castillo

De esta publicación

Coordinación
Silvia Rodríguez Molina

Textos
© Pablo Escalante Gonzalbo

Diseño
Deborah Guzmán

Cuidado editorial
María Elena Téllez Merino

Museo Amparo
2 Sur 708, Centro Histórico
72000 Puebla, Puebla
www.museoamparo.com
Tel. +52 222 229 3850

ISBN: 978-607-99483-4-4
REP.AUT.INAH

Contenido

Presentación

El libro *El arte mesoamericano. Tradición y diversidad* representa un nuevo proyecto de síntesis de la historia del arte en Mesoamérica. Una historia en la que se identifican procesos de varios siglos de duración, así como herencias que se trasladan de una cultura a otra dentro de una notable variedad de regiones.

Ejercicios como el que presentamos aquí son muy necesarios, tanto para ordenar y actualizar nuestro conocimiento, como para poder explicar con coherencia esa larga historia. Pablo Escalante Gonzalbo, autor del libro, hábilmente ha combinado explicaciones generales con la atención al detalle enfocada en piezas específicas.

Se ha escogido una muestra considerable de la Colección de Arte Prehispánico del Museo Amparo para ilustrar esta publicación, lo que resulta de especial utilidad para acercarse a ella y conocerla con mayor detenimiento. El autor ha colaborado con el Museo en el estudio y exhibición de este acervo desde hace años, y ha visto en esta Colección una ruta interesante para explorar el pasado prehispánico en su conjunto. *El arte mesoamericano. Tradición y diversidad* abarca también otros temas y problemas generales del arte y la arquitectura indígenas.

Para el Museo Amparo, este trabajo editorial resulta de interés por varios motivos: es una contribución al estudio de la historia del arte en México, favorece el entendimiento de la colección prehispánica y, finalmente, es una herramienta valiosa para nuestro programa académico, el cual desde hace largo tiempo está conformado especialmente por cursos y diplomados sobre historia del arte. Con esta obra, y otras que publicaremos en el futuro, el Museo Amparo reafirma su misión de contribuir al estudio del arte mexicano entre estudiantes y público en general. De igual forma, su difusión mediante la plataforma digital nos permite llegar a una audiencia más amplia, e incluso llevar los temas y testimonios del patrimonio nacional más allá de nuestras fronteras.

Lucia I. Alonso Espinosa
Directora General Museo Amparo

Ramiro Martínez Estrada
Director Ejecutivo Museo Amparo



El arte mesoamericano. Tradición y diversidad

Pablo Escalante Gonzalbo

Cuando hablamos de la historia del arte indígena de México nos referimos a obras de épocas muy remotas, pero también a tradiciones vivas. La escultura olmeca o la pintura mural teotihuacana forman parte de esa historia, del mismo modo que la cestería de los otomíes o la talla en madera de los purépechas de la actualidad. Los templos y palacios de los mayas, nahuas o mixtecos pertenecen a la historia truncada de los reinos mesoamericanos. Desvanecido el orden político antiguo, las comunidades étnicas continuaron su historia bajo nuevas circunstancias. En algunas de sus expresiones estéticas reconocemos todavía raíces muy profundas.

Expresiones rupestres

En el norte de nuestro país predominaron siempre los grupos de cazadores-recolectores y pescadores; también hubo algunos agricultores aldeanos. Las expresiones artísticas de aquellos grupos norteños eran muy distintas de las que encontramos en las ciudades y pueblos agrícolas del sur. Una de las manifestaciones simbólicas predilectas de los cazadores-recolectores fue el diseño de imágenes en la superficie de rocas, generalmente en salientes, refugios o cuevas; sitios de reunión y de uso ceremonial. Encontramos estos trazos sobre roca en sitios tan distantes entre sí como la Sierra de Chihuahua, el Bolsón de Mapimí, e incluso en las cercanías de Monterrey.[1] También hay un arte rupestre que fue producido por agricultores aldeanos que realizaban ceremonias en las cuevas y acantilados próximos a sus poblados. Tal es el caso de los petroglifos de la Sierra de Durango o los de Caborca, en Sonora, cuyas grecas

Pintura rupestre en colores rojo y negro. Refugio rocoso de la Sierra de San Francisco, Reserva el Vizcaíno, Baja California Sur. Foto: iStock.com/Vipersniper

1 Cerca de Monterrey está el sitio de Boca de Potrerillos, que ha sido bien estudiado. Moisés Valadez Moreno y Ernestina Lozano de Salas, eds., *Boca de potrerillos* (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998).



Figura 1
Pintura rupestre en colores rojo y negro. Estas pinturas, como la mayoría de las pinturas rupestres realizadas por grupos de cazadores recolectores, fueron hechas en una elevación del terreno, en un refugio o zona de protección. Muy probablemente se trate de sitios de reunión periódica de las bandas o algunos miembros de ellas.

La contigüidad y aparente interacción de hombres y animales en las pinturas rupestres había sido interpretada como un procedimiento propiciatorio de la buena caza. Esa explicación mágica no satisface las preguntas que arrojan muchos grupos pictóricos en diferentes regiones. En las pinturas de la Sierra de San Francisco vemos indicios de un mensaje más complejo: muchos hombres levantan las manos, en una postura que podría ser ritual y ciertamente no es de caza. Por otra parte, algunas flechas atraviesan a los hombres mismos, lo cual correspondería con una escena de combate y no de caza. En efecto, también hay rodelas. Pero entre los animales representados hay también fauna marina y aves: su reunión en un mismo contexto acentúa el carácter simbólico, ceremonial de la representación.



Pintura rupestre en colores rojo y negro. Refugio rocoso de la Sierra de San Francisco, Reserva el Vizcaíno, Baja California Sur. Foto: iStock.com/Vipersniper

escalonadas y otras figuras geométricas nos hablan de una conexión con lenguajes simbólicos mesoamericanos.[2]

Una de las obras rupestres de mayores dimensiones y también una de las que más llaman nuestra atención es el conjunto de pinturas de los refugios rocosos de la Sierra de San Francisco, en el sur de la península de Baja California (Figura 1). Las bandas de cazadores recolectores que vivieron en esta zona pintaron ballenas, liebres, venados y grupos de figuras humanas; todo en rojo y negro y en una escala mayor a la natural.[3] Igual que en otras obras indígenas de América y de México, en estas pinturas rupestres sorprende el modo en que la abstracción de las formas y el uso del color se adelantan a estrategias artísticas que consideramos típicas del arte moderno. La semejanza entre las pinturas de Baja California y la obra de Rufino Tamayo, por ejemplo, es muy llamativa e impactó al propio artista cuando las conoció.[4]

2 Beatriz Braniff, ed., *La Gran Chichimeca: el lugar de las rocas secas* (México/Milán: CONACULTA, Jaca Book, 2001).

3 Excelentes tomas disponibles en: UNESCO World Heritage. Rock Paintings of the Sierra de San Francsico. Google Arts and Culture. https://bit.ly/3tUcwFV Otras imágenes en "Pinturas rupestres de la Sierra de San Francisco", https://bit.ly/3OkjYlY.

4 Eréndira Meléndez Torres, " 'Se me adelantaron'. Rufino Tamayo y las pinturas rupestres de Baja California", en Artes y diseño. *Revista de la Facultad de Artes y diseño*, Plantel Taxco. Edición digital https://bit.ly/3QUnBB0.



Los orígenes

La agricultura intensiva, la formación de ciudades y la especialización laboral fueron algunos de los rasgos que caracterizaron a la civilización mesoamericana, que se extendió en la mitad meridional de lo que hoy es México y en sus costas. Hacia el año 2500 a.C. ya se habían desarrollado la mayoría de los cultivos característicos de Mesoamérica.[5] Esto permitió que el sedentarismo fuera predominante en el área, pues anteriormente sólo tenían un asentamiento fijo los pueblos pescadores, como los seris del mar de Cortés, que contaban con abundancia de recursos alimenticios provenientes del mar.

El objeto más antiguo conocido de la historia del arte mesoamericano es una pequeña figura humana de arcilla elaborada en Tlapacoya, en el valle de México, hacia el año 2300 a.C. (Figura 2). Esta imagen del cuerpo humano en barro cocido es varios siglos anterior al desarrollo de la cerámica utilitaria en Mesoamérica.[6] Las primeras vasijas de cerámica proceden del valle de Tehuacán (1900 a.C.), de la costa del Pacífico (1600 a.C.), del Golfo de México (1500 a.C.) y del valle de Oaxaca (1400 a.C.). Es paradójico que Mesoamérica, el área de civilización más rica y compleja de la América antigua, haya sido también la última en la cual se practicara la alfarería.

El uso de la cerámica se generalizó a lo largo del período que llamamos Preclásico temprano (2500 a 1200 a.C.), la época de las aldeas. Entonces tomó forma también la tecnología agrícola mesoamericana, cuya base era la parcela de policultivo o sistema de milpa. Se desarrollaron procedimientos de conducción del agua y nivelación del suelo. Fue también en este lapso cuando se construyeron la visión del mundo y la explicación mitológica de la realidad

Figura 2
Figura de barro del yacimiento de Zohapilco, en Tlapacoya. La representación de la figura humana se logra con una gran economía de formas. Los rasgos más visibles son el muslo y el abdomen, ligeramente abultado y con un ombligo muy visible. La cara apenas fue indicada con unas rayas e incisiones.

En realidad, la parte baja de la figura apunta hacia un llamativo naturalismo, semejante al de los diseños de la figura femenina que veremos varios siglos después. Del abdomen hacia arriba, sin embargo, se inicia una simplificación mayor, no queda lugar para los brazos, y la figura termina en una especie de gran cabeza algo plana, con la nariz ligeramente pellizcada y los ojos apenas incisos.

Figurilla femenina. Zohapilco, Tlapacoya, Estado de México. Preclásico temprano. *Ca.* 2300 a.C. Cerámica. Cultura Preclásico del Altiplano. Museo Nacional de Antropología. D.R. © Marco Antonio Pacheco / Arqueología Mexicana / Raíces.

5 Es decir, maíz, frijol, calabaza, chile, tomate, aguacate, amaranto, camotes, chía, quelites, y frutas como el tejocote y el capulín.

6 Christine Niederberguer, *Paléopaysages et Archaéologie pré-urbaine du bassin de Mexico* (México: CEMCA, 1987).



que darían un sustrato común de pensamiento a las diferentes regiones.[7]

Es frecuente que consideremos la escultura olmeca en piedra como la primera gran expresión del arte prehispánico. Su monumentalidad atrae fuertemente nuestra atención y la asociamos con la potencia de una civilización que nace. Sin embargo, es preciso poner atención a expresiones más sutiles de la etapa de 1200 a 800 a.C. (el inicio del Preclásico medio), tiempo de enorme creatividad artística.[8]

En las fases arqueológicas conocidas como Ayotla (1250-1000 a.C.) y Manantial (1000-800 a.C.), en el valle de México, apreciamos una auténtica explosión del arte cerámico. Quizá no haya un momento con mayor diversidad de formas. Vale la pena reflexionar un momento sobre ello: las grandes ciudades del período Clásico se caracterizaron por producir tipos cerámicos representativos, que se volvieron reiterativos, predecibles, como el vaso trípode

Figura 3
Vasija de barro de paredes ondulantes.
Una vez concluido el modelado y antes de introducirse la pieza al horno, las paredes del cuenco fueron dobladas. Así se logró el efecto paradójico de un cuerpo que se vence o se pliega, como cosa blanda, pero que ha quedado rígido tras la cocción. Antes de su cocción, la vasija recibió un baño de caolín, que le ha dado esa coloración blanca amarfilada.

Una sutil incisión recorre el borde del recipiente. La idea del angostamiento en el centro y el "acucharamiento" de los extremos puede haber tenido una finalidad utilitaria, para verter el líquido.

Lo más probable es que esta pieza proceda de un contexto funerario.

Cajete con efecto de pliegue. Tlatilco. Valle de México. Preclásico medio, fase Manantial.
1000-800 a.C.
11.6 x 12.8 x 26.7 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo

7 Sobre la unidad del pensamiento mesoamericano y sus expresiones religiosas. Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana* (México: Alianza Editorial, 1990); *Tamoanchan Tlalocan* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994).

8 Una de las obras más importantes para entender este período y su producción cerámica es la de Christine Niederberguer, *Paléopaysages et Archaéologie*…





teotihuacano. Por el contrario, en la etapa inicial de la civilización mesoamericana, hacia el 1200 a.C., encontramos una variedad asombrosa de diseños en las vasijas y en otras piezas de cerámica: como si se tratara de un tiempo de experimentación. Recipientes de paredes ondulantes (Figura 3), campaniformes, redondos, con asa vertedero, con largos cuellos, con forma de calabaza… La variedad parece no tener fin. También es sobresaliente en este lapso la generación de técnicas decorativas, como la combinación de engobes, principalmente rojo y crema, superpuestos para generar capas de color más ricas, más complejas y firmes, como lacas (Figura 4).

En esa fase inicial de la civilización mesoamericana, fue muy común en diferentes regiones la elaboración de figurillas de barro macizas y pequeñas, del tamaño que cabe en una mano. La mayor abundancia de estas piezas ocurre en el valle de México, especialmente en el yacimiento arqueológico de Tlatilco. También se ha detectado gran cantidad de ellas en sitios de las cuencas del Atoyac, el Amacuzac y el Balsas. Quizá podríamos distinguir dos grupos dentro de este gran conjunto. Un grupo estaría formado por figuras femeninas (Figura 5), desnudas o con una pequeña falda, generalmente con muslos abultados, a veces con un niño en brazos; y el otro grupo consiste en figuras de ambos sexos, e incluye niños y animales. Con frecuencia los personajes del segundo grupo tienen algunos atributos alusivos a su oficio o jerarquía (Figura 6).

Las figuras femeninas se han interpretado como asociadas con un culto a la fertilidad, afirmación un tanto ambigua y especulativa. Los contextos arqueológicos nos permiten sostener la hipótesis de que ambas eran de uso funerario. Es probable que las figuras exclusivamente femeninas hayan sido enterradas bajo el piso de las casas de la gente común, quizá cerca del fogón, lugar ligado simbólicamente al arraigo doméstico de las mujeres. Las otras figuras, más escasas, con representaciones de guerreros, sacerdotes, personajes con tocados y atuendos diversos podrían estar ligadas a las familias de los jefes de las poblaciones. La mayoría de estas piezas se caracterizan por la naturalidad de su expresión y por la variedad de atuendos y posturas.

Figura 4
Botellón de cerámica con engobes rojo y blanco. La forma poligonal del recipiente contrasta con el cilindro del cuello, en un juego de yuxtaposición de formas muy característico de la época. En cuanto al diseño del recipiente, su eficacia es muy notable: la base poligonal ancha y plana le da gran estabilidad. El grueso y largo cuello permite sujetar con facilidad y verter un líquido cómodamente. En cuanto a la decoración, se utilizó un primer engobe rojo que cubrió la totalidad de la figura, quizá por medio de un baño, más que de pinceladas. Después parece haberse aplicado un segundo engobe de color blanco, que, con el rojo en el fondo, adoptó una tonalidad crema o ahuesada. Finalmente parece haber una tercera aplicación de color, de un rojo más cálido, en el cuello de la pieza.

Botellón bicolor. Tlatilco. Valle de México.
Preclásico medio, fase Manantial.
1000-800 a.C.
22.7 x 12.5 cm (diámetro)
Colección Prehispánica. Museo Amparo



Figura 5
Figuras femeninas de barro con faldellín. Entre los rasgos genéricos de estas representaciones, identificamos las piernas arqueadas y abombadas, la cintura angosta y unos pechos ligeramente enfatizados. Estas figuras cuentan con una pequeña falda, un collar –del que penden cuentas en una de las piezas– y un peinado distintivo.

Ambas piezas exhiben dos colores, el amarillo y el rojo, contrastados en la superficie, sin que ninguno de los dos actúe como base para el otro. Da la impresión de que el amarillo representaría el color genérico del cuerpo y el rostro, mientras que el rojo indicaría la presencia de pintura corporal. En la primera figura el amarillo es dominante, mientras que en la segunda pueden apreciarse los firmes diseños rectilíneos que dan lugar a grandes formas triangulares rojas.

El amarillo empleado en estas figuras corresponde con el color distintivo de la mujer en los códices del Posclásico, que, a su vez, representa el ungüento cosmético hecho con sustancias como la pasta de *axin*.

Bailarinas con falda incisa. Tlatilco. Tipo D4. Tlatilco o Tlapacoya. Valle de México. Preclásico medio, fase Manantial.
1000-800 a.C.
11 x 3.8 x 2 cm y 11.5 x 4.2 x 3 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo







Figura 6

Personaje masculino de barro con casco y braguero o *máxtlatl*. Esta figura lleva el típico atuendo masculino del braguero formado por el cruce de una sola pieza textil, entre las piernas y alrededor de la cintura; además usa lo que parece ser un casco. En las fuentes coloniales se habla de cascos de madera y conocemos uno, hoy exhibido en el British Museum. Se hacían de una sola pieza, excavada para hacer espacio a la cabeza. Seguramente tuvo alguna utilidad para protegerse de lanzas, flechas y piedras. La figura se realizó con la técnica que se conoce como pastillaje: el cabello, el tocado y el braguero se han modelado aparte y se agregaron al cuerpo antes de la cocción.

Personaje masculino desnudo, con pelo largo y casco. Tlatilco. Tipo Pilli. Tlatilco o Tlapacoya. Valle de México. Preclásico medio, fases Ayotla y Manantial. 1000-800 a.C.
8.5 x 3.6 x 2 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo



El giro

Cuando aún se fabricaban esas figuritas macizas y pequeñas se empezaron a elaborar piezas de mayor tamaño, huecas, con un acentuado naturalismo, con gruesos engobes y cierto brillo. Estas nuevas esculturas de cerámica ponen de manifiesto la existencia de una creciente especialización del trabajo artístico y reflejan un costo de producción mayor; en otras palabras, implican la existencia de una élite que se fortalece, ligada a los primeros recintos ceremoniales y a entierros con ofrendas de mayor valor, consistentes en varias vasijas, cuentas de concha y piedras de colores adquiridas por comercio. Lo que se está preparando aceleradamente en el lapso 1200-800 a.C. es la consolidación de las élites y el desarrollo del poder político en Mesoamérica.

La abundancia de pequeñas figurillas dispersas en un asentamiento corresponde con una sociedad más igualitaria, y la producción artística especializada, concentrada en pocas ofrendas corresponde con una sociedad en proceso de estratificación. Por un tiempo ambas expresiones coexistieron, en sitios como Tlapacoya y Tlatilco, en el valle de México, o Las Bocas y Chalcatzingo,[9] en el Alto Balsas (Figura 7).

Entre el año 800 y el 500 a.C. ocurrió una consolidación de los centros de poder con un gran arte ceremonial; entonces las pequeñas figurillas domésticas parecen haber perdido importancia. Como si la fuerza de trabajo campesina fuera absorbida en su totalidad por las labores agrícolas, incrementadas para sostener a los nacientes estamentos, y, en consecuencia, la producción artística realizada por especialistas se dirigiera exclusivamente al consumo de las élites y al ceremonial público. Volveremos, líneas más abajo, a esa etapa que corresponde con la plenitud de las expresiones llamadas olmecas.

Figura 7
Hombre que se lleva la mano a la boca. Figura hueca de barro con engobes rojo y crema. La complejidad técnica de la figura, la delicadeza de los acabados y la estilización del lenguaje corporal nos hablan de un trabajo altamente especializado. También se hicieron piezas de este estilo en el valle de México, y es una procedencia que no puede descartarse. Esta figura ya muestra algunos rasgos característicos del estilo olmeca, ojos rasgados, labios gruesos y llamativos, un ceño enfatizado, la cabeza deformada hacia arriba y provista de lo que parece ser un casquete o gorro.

Las incisiones en la nuca del personaje reproducen símbolos del repertorio olmeca como la banda que se bifurca y las pequeñas cruces, a manera de estrellas.

El doble engobe, crema y rojo, típico de la cerámica del Preclásico medio, produce capas sólidas de color, una sensación de esmalte. En este caso es especialmente afortunado el efecto de encarnadura.

Hombre que se lleva la mano a la boca.
Olmeca. Las Bocas (Caballo Pintado), Puebla.
Preclásico medio. 1200-500 a.C.
34.6 x 31.8 x 19.5 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo

9 Sobre Chalcatzingo, hay una obra de síntesis: David. C. Grove, *Chalcatzingo, excavations on the Olmec frontier* (New York: Thames and Hudson, 1984).







Carácter del arte mesoamericano

El arte mesoamericano tuvo un marcado sentido religioso. Muchas de las esculturas y pinturas murales que conocemos eran representaciones de dioses, de episodios míticos,[10] también de sacerdotes haciendo ofrendas o participando en otros rituales. Una buena parte de la arquitectura que se conserva corresponde con antiguos templos. Además, los contextos funerarios fueron espacios en los que se hizo derroche de recursos artísticos: las tumbas mismas, su cerámica escultórica, su decoración en relieve y pintura, joyas y muchos otros objetos.

Ahora bien, es preciso tomar en cuenta que los pueblos de Mesoamérica no tenían religiones distintas unos de otros: la religión de los teotihuacanos, la de los zapotecos y los mayas era fundamentalmente una misma. Hay matices regionales, dioses étnicos y otras variantes, pero todo ello ocurría sobre el fondo de una tradición común.

Un gran reptil que da origen al mundo, los dioses gemelos que crean el espacio de los hombres, el dios viejo del fuego, la serpiente emplumada; el dios de la lluvia con largos colmillos y con ayudantes que viven en los montes; un dios joven del maíz, una diosa de la tierra de aspecto monstruoso, son algunos de los personajes que aparecen de una región a otra. La montaña sagrada y protectora, proveedora de agua; la cueva donde se realiza la comunicación con el mundo sagrado y se obtiene poder, forman parte del universo religioso de los pueblos mesoamericanos y con frecuencia figuran en las obras artísticas.

También hubo un arte que podríamos caracterizar como político y cortesano, aun si tenía también algunos matices religiosos: retratos de gobernantes, tronos, columnatas. Una parte muy importante de la producción artística destinada a la nobleza eran

Figura 8
Vaso ceremonial maya con escena palaciega. Uno de los artículos de lujo característicos del área cultural maya son los vasos cilíndricos con escenas pintadas en su exterior. Los colores predominantes son el rojo, el negro, el blanco y un tono naranja que se usa preferentemente para la carne de los personajes.

Es frecuente que las escenas pintadas correspondan precisamente con momentos de la vida de palacio. En este vaso puede observarse a un soberano con un gran tocado que incluye la máscara, que parece del dios Kauil, y un tocado de plumas. El gobernante adopta la postura convencional de cruzar las piernas y colocar una mano sobre el muslo mientras se balancea ligeramente en el sentido opuesto para atender a quien se le aproxima. Aquí se trata de un señor de menor jerarquía que le presenta un regalo.

Vaso trípode con escena de corte. Maya. Región del Petén. Clásico tardío. 600-900 d.C. 16 x 15.4 cm (diámetro) Colección Prehispánica. Museo Amparo

10 Un panorama de los principales mitos de la tradición nahua que ayudan a entender las imágenes prehispánicas, John Bierhorst, *Mitos y leyendas de los aztecas* (Madrid: Editorial Edaf, 1989). Alfonso Caso, *El pueblo del Sol* (México: Fondo de Cultura Económica, 1953).



los ricos atuendos, que, además de los lienzos de algodón, incluían objetos de pluma, jade, cristal, turquesa y muchas otras piedras valiosas como la serpentina. Algunas de las vasijas con más rica decoración se utilizaron para ceremonias y fiestas de palacio (Figura 8). Dos de las expresiones artísticas más conocidas y más características de Mesoamérica tienen un fuerte contenido político: me refiero a los códices pictográficos y a las estelas narrativas; unos y otras recogieron sucesos de gobierno, hechos vinculados con el territorio y con la guerra, información dinástica y otros datos de la vida política.[11]

Si bien hay muy importantes semejanzas y continuidades a lo largo de la historia de Mesoamérica y a través de sus regiones, también hay formas de expresión muy características de cada época, de ciertas localidades y formaciones políticas. En términos artísticos, diríamos que hay diversos estilos. Cuando vemos una pieza de arte prehispánico y la identificamos de inmediato como "olmeca" o "teotihuacana" lo que hemos reconocido han sido esos estilos, esas maneras particulares de diseñar y organizar las formas que fueron características de las diferentes ciudades y culturas arqueológicas.

Desde una época muy temprana, el arte mesoamericano se vinculó a la escritura. Muchas obras incluían signos y pictogramas, registraban fechas, nombres de personas y lugares. En una amplia zona que incluye el sur de Veracruz, Oaxaca, el Istmo de Tehuantepec y las tierras bajas mayas, se desarrollaron desde el Preclásico tardío una escritura jeroglífica y un sistema de cómputo calendárico. Este sistema se utilizaría intensamente en el área maya, donde la escritura más compleja de Mesoamérica se plasmó en estelas de piedra, paredes de estuco, pintura mural, vasos ceremoniales y otros objetos.[12] En Teotihuacán y en Monte Albán predominaron las composiciones pictográficas, en las cuales el contenido se expresaba por medio de escenas convencionales, pintadas o esculpidas, que se acompañaban de algunos glifos con función de logogramas. En la etapa anterior a la conquista española, el gran desarrollo de una tradición artística que llamamos Mixteca-Puebla y su aplicación a los códices dejaron abundantes registros pictográficos, sobre todo en Oaxaca y en la Meseta central: pinturas narrativas, con funciones de escritura.

11 Una obra muy importante sobre la iconografía de las estelas mayas es la de George Kubler, *Studies in Classic Maya Iconography* (New Haven: Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1969). Sobre los códices históricos y su contenido genealógico y político, la obra más importante es Alfonso Caso, *Reyes y reinos de la Mixteca* (México: Fondo de Cultura Económica, 1977-1979).

12 Joyce Marcus, *Mesoamerican Writing Systems: Propaganda, Myth, and History in four Ancient Civilizations*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

El trabajo artístico estaba claramente especializado; cada comunidad o barrio de artistas se dedicaba a un género en particular. Se hicieron muchos tipos de escultura, desde tallas diminutas que cabrían en la palma de la mano hasta obras monumentales de varias toneladas. La cerámica alcanzó una variedad mayor a la que observamos en otras regiones del mundo, y no sólo se aplicó a la elaboración de recipientes utilitarios, sino a diversos artefactos ceremoniales como los braseros y los vasos de ofrendas. En palacios y templos se usaron recipientes de formas muy variadas y rica policromía. También se elaboraron esculturas huecas de cerámica, utilizadas en los entierros.

Entre las llamadas artes decorativas o aplicadas, el arte plumaria fue de enorme importancia, estrechamente ligado al poder, a la vida de la nobleza y a las fiestas religiosas. El trabajo textil en algodón y otras fibras incluyó la elaboración de lujosas mantas en las que se integraban plumas, piel de conejo y diversos adornos. A lo largo de toda la historia prehispánica se trabajaron la concha y el hueso, y también las piedras preciosas. La metalurgia se introdujo a Mesoamérica durante el período que llamamos Clásico tardío (600-900 d.C.), cuando hacía mucho tiempo que existía en Sudamérica e incluso en la cuenca del Misisipi.







La etapa olmeca. El primer arte de los reinos mesoamericanos

Anteriormente hicimos referencia a una etapa en la cual hay evidencias de plena especialización laboral, estratificación social y una nobleza cuyo ajuar funerario se despega de las costumbres del pueblo común. Este fenómeno de consolidación de la complejidad social marca el Preclásico medio (1200-500 a.C.). El comercio a larga distancia y la maduración de las élites favorecieron un proceso de unificación de las expresiones artísticas en torno al estilo y la iconografía que llamamos olmecas. Hay indicios de esta unificación en asentamientos del Golfo de México, en el sistema formado por los ríos Atoyac, Amatzinac, Amacuzac y Balsas; en la costa de Chiapas, y en los valles de Oaxaca y México.

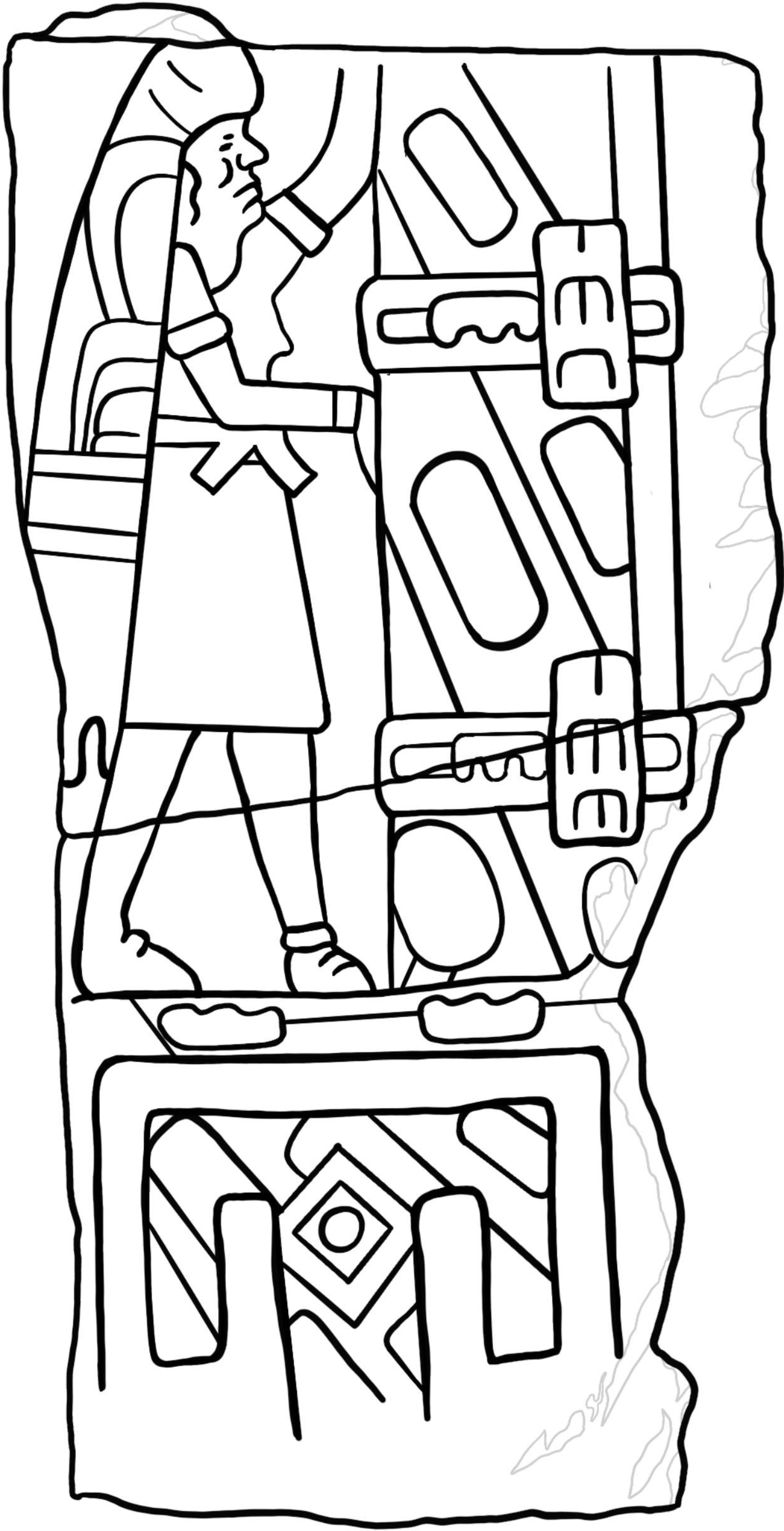
El Preclásico medio coincide en su totalidad con las expresiones olmecas. Para mayor precisión, hemos señalado el lapso 1200-800 a.C. como de surgimiento, y los siglos posteriores, de consolidación. Entre los centros de poder de la etapa olmeca destacan Tlapacoya, al sur del valle de México; Chalcatzingo, al pie del Popocatépetl, en el río Amatzinac; Teopantecuanitlán, en la cuenca media del Balsas, y los sitios del Golfo de México, caracterizados por su monumentalidad, como San Lorenzo, La Venta y Tres Zapotes.[13] En otro tiempo se pensó que había existido un grupo o pueblo olmeca, establecido en las llanuras de la costa del Golfo. Se creía que esa gente, a quien hemos dado arbitrariamente el nombre de "olmecas" —adaptando un término usado en fuentes del siglo XVI— había colonizado otras regiones de Mesoamérica e impuesto su estilo y su repertorio simbólico. Pero la evidencia arqueológica habla de varios desarrollos contemporáneos e interconectados, y muestra diferentes expresiones locales y peculiaridades del estilo olmeca. Por lo tanto, bastantes investigadores nos inclinamos a pensar que lo olmeca fue un estilo de época. Dicho de otra forma, las

Figura 9
Cabeza colosal de basalto. Cada una de las cabezas monumentales encontradas en los asentamientos del Golfo tiene atributos notablemente distintos. Ésta es una de las que muestran mayor énfasis en los pliegues faciales, particularmente en la comisura de los labios, que casi parecen esbozar una sonrisa; mientras que otras permanecen serias o con el ceño fruncido. Es posible que esta pluralidad de expresiones tenga relación con la identidad misma de los soberanos representados.

Sin duda la individuación es una evidencia en el sentido de que se trata de retratos. La comprobación realizada hace unos años de que los tronos se reciclaban para hacer cabezas también fortalece la idea de que los soberanos muertos recibían ese homenaje que perpetuaba su efigie.

Cabeza colosal 5. San Lorenzo Tenochtitlán, Veracruz. Preclásico medio. 1200-400 a.C. Basalto. Cultura olmeca. Museo de Antropología de Xalapa, Veracruz. D.R. © Marco Antonio Pacheco / Arqueología Mexicana / Raíces.

13 Una obra que tiene más de medio siglo pero sigue siendo uno de los principales libros en español sobre los olmecas es la de Ignacio Bernal, *El mundo olmeca* (México: Editorial Porrúa, 1968).



nacientes élites de Mesoamérica, que sostenían redes de intercambio, se identificaron con una serie de formas, símbolos y artefactos que estaban asociados con su ejercicio del poder y con el control de la vida religiosa.

Desde el punto de vista de la magnitud de las obras, y en especial de la escultura en piedra, las expresiones olmecas más sobresalientes se encuentran en la cuenca del Golfo, en un área que abarca del río Papaloapan al Grijalva. Entre 1200 y 900 a.C. el sitio más importante de la zona fue San Lorenzo, que se abandonó hacia el 900 a.C. Luego hubo muchos otros asentamientos, pero el mayor parece haber sido La Venta, una especie de capital.

Son típicas de la costa del Golfo las cabezas colosales de basalto, que probablemente eran retratos de gobernantes. Así lo sugiere el pronunciado naturalismo y la expresión individual de cada una de ellas (Figura 9). Varias de estas cabezas se labraron reutilizando lo que había sido el trono del soberano; probablemente bajo el principio de que la presencia sagrada del rey había quedado impregnada en la piedra, y ésta resultaba idónea para contener la efigie después de la muerte.[14]

Otra expresión del arte escultórico olmeca son las estelas de piedra. Normalmente asociamos las estelas con el arte maya del período Clásico, pero surgieron en el Preclásico medio. Se han encontrado estelas en varios sitios del Golfo de México y también en regiones interiores. En Teopantecuanitlán las estelas adoptan una forma de T muy característica.[15] En Chalcatzingo se han descubierto varios relieves erguidos y encajados en la falda de la montaña, y especialmente dos de ellos corresponden con el diseño convencional de la estela tal como se usará en el Clásico: rectángulos mucho más altos que anchos, con un tramo sin imágenes dispuesto para enterrarse (Figura 10). En la plaza ceremonial en la que se ubicaron las dos estelas de Chalcatzingo se localizó también un altar cilíndrico. Ésta sería la expresión más temprana de lo que se ha llamado "complejo altar estela", tan característico de las ciudades mayas.

Entre los temas que encontramos en el arte olmeca, sobresalen las representaciones de la montaña y la cueva y, en especial, la colocación de figuras con atributos de alto rango en el interior de la montaña: las vemos en la base de los altares/trono de La Venta

Figura 10
Estela de basalto, labrada solamente en una de sus caras. Se ha identificado al personaje antropomorfo labrado en la estela con una mujer, debido a la presencia de la falda o enredo y lo que parece ser un seno, que surge de la silueta. Se puede ver también una especie de cinturón con gruesos extremos que cuelgan ligeramente a la altura de la cintura, y recuerda los cinturones de serpiente de algunas diosas agrícolas.

La mujer extiende los brazos para sostener o acaso mostrar un gran bulto, amarre o fardo. Abusando un poco de las posibilidades interpretativas de la imagen, se ha relacionado esta representación con el comercio, suponiendo que la mujer carga o levanta un bulto en el mercado. Es más probable, para una estela situada en una plaza ceremonial, que se trate de un tema religioso. La postura de "presentación" de los brazos coincide con imágenes de los dioses que presentan las fechas del calendario adivinatorio. El bulto al frente de la mujer podría relacionarse con la agrupación de unidades temporales, a la manera del *xiuhmolpilli* nahua.

Estela de basalto, labrada solamente en una de sus caras. Chalcatzingo, Morelos. Preclásico medio. 1200-400 a.C.
Dibujo: Aban Flores Morán

14 Beatriz de la Fuente fue pionera en el estudio del arte prehispánico y de la escultura olmeca en particular. Sugerimos consultar su obra *Los hombres de piedra. Escultura olmeca* (México: UNAM, 1984). Un estudio más reciente es el de Ann Cyphers, *Escultura olmeca de San Lorenzo Tenochtitlan* (México: UNAM, 2004).

15 Teopantecuanitlán está aún en estudio y se ha publicado poco, pero destacan los trabajos de Guadalupe Martínez Donjuán, entre ellos su ensayo de síntesis "Teopantecuanitlán", en *Arqueología y etnohistoria del estado de Guerrero* (México: INAH, 1986), 55-80.

y otras localidades de la llanura costera, así como en algunos relieves de Chalcatzingo. Otro tema es el del culto al felino. En el arte olmeca podemos ver representaciones de jaguares y pumas, y también algunas figuras híbridas: rostros antropomórficos con rasgos fieros y apariencia felina, o bien figuras de cuerpo completo en las que se mezclan el felino y el hombre.

El arte olmeca incluye asimismo una vertiente más abstracta o conceptual, apreciable en pequeñas esculturas esquemáticas y en la superficie de algunas vasijas, en las cuales se advierten motivos como una X, una especie de ceja flamígera, una mano/aleta, las formas almendradas de dos ojos ligeramente oblicuos, unos colmillos que aluden a las fauces. Este repertorio es muy frecuente en la cerámica de Tlapacoya y Tlatilco (Figura 11), en donde, por otra parte, no se han encontrado esculturas monumentales.

Las piezas talladas en jade y en otras piedras verdes tenían un gran valor y eran de uso exclusivo de la nobleza. Entre las formas más comunes en la época se encuentran las cuentas para collares y brazaletes, las llamadas hachas y las máscaras. El hacha olmeca de piedra preciosa es un objeto similar en su forma, pero no en su función, a las hachas de piedra, con cierto parecido también a un cincel ancho. La mayoría de estas hachas estaban decoradas con finas incisiones que representaban rostros, algunos motivos abstractos y, sobre todo, figuras humanas. Normalmente la cabeza correspondía con la parte ancha del hacha, las piernas se constreñían en la parte angosta. Varias imágenes humanas representadas en las hachas muestran una incisión en la parte superior de la frente, diseño que se ha relacionado con la imagen del dios del maíz.[16]

En cuanto a las máscaras, algunas eran miniaturas y otras de tamaño natural, hechas de diferentes piedras, entre ellas el jade. Es probable que la mayoría de aquellas que tienen el tamaño del rostro hayan sido de uso funerario. Ahora bien, el hallazgo de algunas de ellas sin relación alguna con osamentas, enterradas o arrojadas al agua, nos indica que también fueron usadas como ofrendas (Figura 12).

Asimismo se esculpían en piedra verde pequeñas figuras antropomorfas que, al menos en algunos casos, parecen haber tenido la función de acompañantes, pues se han encontrado grupos de estas figuritas en tumbas, colocados en el piso como si estuvieran parados alrededor de un difunto.

Durante toda la etapa olmeca se siguieron haciendo figuras antropomorfas de barro huecas, con ricos engobes superpuestos,

Figura 11
Vasija de cerámica con símbolos de tradición olmeca. Esta pequeña vasija muestra tonalidades naranja y rojiza como resultado de un engobe aplicado de manera diferenciada. Es probable que un primer engobe, de color naranja, se haya aplicado a la totalidad de la vasija. Con la vasija todavía fresca se hicieron los cortes e incisiones para crear los diseños simbólicos. Las superficies excavadas, que, lógicamente, habían perdido su color, fueron pintadas de rojo. Finalmente, la vasija se coció.

Los diseños excavados forman parte del repertorio olmeca más abstracto y se relacionan con la representación del gigantesco reptil de la cosmogonía mesoamericana. Se puede advertir la ceja flamígera (arriba), la X, y una agrupación de curvas que, en este caso, parecen hacer referencia a la mandíbula superior del saurio.

Vasija con símbolos abstractos. Tlatilco. Estilo naranja mate. Altiplano central, aldeas de la cuenca de México como Coapexco, Tlatilco o Zohapilco-Tlapacoya. Preclásico medio, fase Ayotla. 1250-1000 a.C.
9.7 x 13.1 cm (diámetro)
Colección Prehispánica. Museo Amparo

16 Peter David Joralemon, *A Study of Olmec Iconography* (Washington: Dumbarton Oaks, 1971).







Figura 12
Máscara de piedra con residuos de pintura roja. Por sus dimensiones es posible que se trate de una máscara funeraria. Es decir, corresponde con el tamaño de una cara humana. Por otro lado, los orificios que tiene no parecen haber sido hechos para sujetarla, y más bien podrían haber tenido un valor mágico o simbólico, pues coinciden con los ojos, la boca y las fosas de la nariz.

El marcado naturalismo de la pieza sugiere la posibilidad de que se trate de un retrato; ya fuese de un gobernante o un sacerdote u otro alto dignatario.

Máscara. Olmeca. Cuenca media del Balsas o Costa del Golfo. Preclásico medio. 1200-500 a.C.
19.5 x 19.7 x 11.2 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo





Figura 13
Escultura de barro de un hombre en actitud reflexiva. No parece exagerado considerar esta pieza como una obra maestra del arte indígena antiguo. Lo es, por lo menos en dos sentidos. Por una parte, la pericia técnica de la pieza es evidente: se advierte en ella la plena madurez de un estilo que, mediante el alisado, los engobes superpuestos, el bruñido y el pulido, producía un efecto firme de color y una textura amarfilada muy sorprendente. De hecho, la interacción de los engobes, probablemente activada con el pulido, produce una coloración natural que resalta los valores reales en la representación de la carne.

Por otra parte, en cuanto al modelado, finísimo en el caso del rostro, alcanza una meta de naturalismo, expresión e individualidad que, sin duda, era una de las fuerzas latentes en el arte de la etapa olmeca.

Hombre en actitud reflexiva. Olmeca. Las Bocas (Caballo Pintado), Puebla. Preclásico medio. 1200-500 a.C.
13 x 9 x 7.5 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo

bruñidas y pulidas. A una vertiente de estas figuras se le ha dado la denominación simplista, poco seria e imprecisa de "*baby face*". Son rostros muy originales, algo fieros, con mutilaciones dentarias y deformación craneana, que habría que describir y explicar en sus propios términos. En varias figuras es evidente cierta obesidad y flacidez propios de una persona mayor. Los rostros suelen tener los ojos rasgados. Una de las zonas en las que hay noticia de numerosos descubrimientos de estas esculturas cerámicas es la que se encuentra en las proximidades de Izúcar de Matamoros, en la cuenca del Atoyac. En particular, algunos hallazgos en la localidad de Las Bocas han dado lugar al uso de esa denominación para una modalidad de estas piezas, que podría caracterizarse provisionalmente como más naturalista y de superficies finamente pulidas (Figura 13).

Antes de concluir la reflexión sobre el Preclásico medio, vale la pena hacer referencia a un tipo de figuras que, al menos estéticamente, se encuentran a medio camino entre las pequeñas representaciones macizas de fases tempranas y la escultura naturalista hueca de estilo plenamente olmeca. Se trata de las figuras denominadas Xochipala. Se han encontrado en la zona del río Mezcala y





Figura 14
Figura femenina de barro. Una característica llamativa de las figuras de tipo Xochipala es la sencillez con la que se resuelven las manos y los pies, con apenas unas rayas recortadas en la pasta fresca con algún instrumento punzante. El modelado de las extremidades varía de una pieza a otra; pero en general podríamos decir que tienen cierta rigidez. Y, sin embargo, algunos rasgos saltan de pronto y nos convencen de la capacidad expresiva de estas piezas. ¿Cuáles son en este caso? El cuidadoso trabajo, combinando pastillaje, alisado, incisiones, para producir el borde de los ojos, los labios, las cejas, la punta de la nariz, los pezones.

El repertorio conocido de figuras tipo Xochipala es muy pequeño. Ha sorprendido a los críticos y coleccionistas percibir el encanto expresivo y la pulsión naturalista de estas figuras, en contraste con su ingenuidad y moderada rigidez. En cuanto a los acabados, se caracterizan por engobes muy ligeros, naranja, amarillo, pero no blanco, y por superficies ligeramente ásperas.

Figura femenina de pie. Tradición Xochipala.
Cuenca media del Balsas. Preclásico temprano-Preclásico medio. 1000-500 a.C.
14.9 x 5.1 x 2.2 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo

la primera de la que se tenga registro fue adquirida por un viajero en 1897. Tradicionalmente se sitúan estas obras en la primera fase del Preclásico medio, pero lo cierto es que hay un buen margen de duda, debido a que, hasta ahora, ninguna de ellas ha surgido de una excavación arqueológica. Todas han sido vendidas por gente de la comarca a coleccionistas y viajeros. Con un trabajo relativamente sencillo del barro, con superficies ásperas que no han sido pulidas, se logró un efecto de naturalidad sorprendente. Las posturas y la expresión de los rostros; el cuidado por el detalle, apreciable en la representación de cejas o pezones, confiere a estas pequeñas esculturas en barro una capacidad expresiva que llama mucho la atención (Figura 14).



La época del surgimiento de las tradiciones regionales

Hacia el año 500 a.C. hubo un cambio muy importante en la historia mesoamericana, claramente apreciable en la arquitectura y en las artes: la iconografía y el estilo olmeca cedieron su sitio a diversas expresiones regionales con una fuerte personalidad propia. Es muy difícil establecer una causa para el final de la tradición olmeca; lo cierto es que las noblezas regionales se habían fortalecido y los centros de poder se tornaron más extensos y complejos.

Fue justamente entonces cuando se construyó y urbanizó Cuicuilco (al sur de la actual Ciudad de México), con sus características plataformas cónicas y su gran necrópolis. El espesor de la capa de lava ha dificultado el estudio del sitio, pero los rescates arqueológicos realizados en procesos de cimentación de obras modernas permiten vislumbrar un área ceremonial enorme. La plataforma de base circular visible desde las grandes avenidas Insurgentes y Periférico fue la mayor del conjunto, pero no la única. A menos de mil metros hacia el sur se levantó otro basamento, también cónico. Entre ambas estructuras había un pequeño lago. En las áreas hoy ocupadas por la Villa Olímpica y sus instalaciones deportivas continuaban las plataformas —algunas de forma ovalada— y fue allí donde se encontró una gran cantidad de tumbas. Hacia el año 100 d.C. se produjo la erupción del volcán Xitle, que truncó la historia del asentamiento y produjo un reacomodo de la población en el valle, lo cual parece haber contribuido al rápido crecimiento de Teotihuacán.

Un rasgo característico de Cuicuilco fue el uso de la tumba que se ha llamado "de botellón", realizada con el procedimiento de excavar un pequeño tiro y luego rascar una cavidad globular en la roca o tepetate (Figura 15). Este tipo de tumba no fue común en el resto de Mesoamérica, pero sí en el Occidente, donde también tuvo mucha importancia la plataforma de base circular. Varios autores han insistido en una relación temprana entre el Occidente y

Figura 15
Reproducción de una tumba de botellón.
Las tumbas de Cuicuilco estaban excavadas directamente en el suelo firme, en lo que llamamos tepetate. Esto quiere decir que no se requería un trabajo arquitectónico propiamente dicho; equivalía a formar cuevas artificiales. Debido al trabajo invertido y al espacio ocupado, lo más probable es que este tipo de tumbas hayan sido exclusivas de los grupos de mayor jerarquía. Sin embargo, la magnitud de la capa de lava que cubre el sitio y que, en algunos puntos, alcanza los 15 metros de altura, impide un estudio más completo de lo que parece haber sido el primer centro urbano del valle de México, Cuicuilco.

Reproducción de una tumba de botellón.
Cuicuilco. Preclásico tardío.
500 a.C.-200 d.C.
Dibujo: Aban Flores Morán

el valle de México, y en particular entre la cultura de Chupícuaro y la de Cuicuilco.[17]

De hecho, en los asentamientos de la cultura Chupícuaro en el valle de Acámbaro, cuenca media del Lerma, se han encontrado grandes plataformas circulares, contemporáneas a las de Cuicuilco, así como tumbas de tiro corto y cripta.

También en Chupícuaro coexistieron dos modalidades de figuras antropomórficas de cerámica en el Preclásico, una más antigua, de figuras macizas y más pequeñas, y otra de esculturas huecas, de intenso colorido y notable brillo (Figura 16).[18]

También se fundó hacia el año 500 a.C. la ciudad de Monte Albán. Todo indica que las élites que se habían fortalecido durante la época olmeca en diferentes localidades del valle de Oaxca establecieron una alianza estratégica para fundar una sola ciudad en el centro del valle, y desde allí conquistar la periferia y organizar rutas de intercambio adecuadas a sus intereses. El lugar para el asentamiento fue elegido debido a su valor estratégico y simbólico, a pesar de la falta de agua potable y de su accidentada superficie rocosa, que requirió un intenso trabajo de nivelación.

Uno de los primeros edificios públicos de la ciudad fue el que hoy llamamos "de los Danzantes". Las lápidas que cubren el basamento representan a hombres desnudos y contorsionados (Figura 17). La presencia de una flor, una herida o vísceras en el vientre de algunas de ellas ha llevado a la convicción de que, más que danzantes, estas figuras representan cautivos de guerra sacrificados. Algunos pictogramas asociados a los personajes podrían aludir a los nombres propios de los soberanos o de los señoríos sometidos. Este edificio sería uno de los primeros en Mesoamérica ligados a la victoria militar y el sacrificio humano. Otra construcción del Preclásico en Monte Albán es el llamado Montículo J, obra de planta mixtilínea que sugiere la forma de una punta de flecha. También en esta estructura se evoca la victoria militar, en este caso por medio de los pictogramas toponímicos de los señoríos con una cabeza boca abajo, como señal de sometimiento.[19]

17 Véronique Darras y Brigitte Faugère, "Chupícuaro, entre el occidente y el altiplano central. Un balance de los conocimientos y las nuevas aportaciones", en *Dinámicas culturales entre el Occidente, el Centro-Norte y la Cuenca de México, del Preclásico al Epiclásico* (México: CEMCA, 2010), 51-83.

18 Se encuentran revisiones recientes del problema de la cultura Chupícuaro y las manifestaciones tempranas en el Occidente en los artículos de Verónica Hernández ("Las formas del arte en el antiguo Occidente") y Patricia Carot ("La larga historia purépecha"), ambos publicados en Marie-Areti Hers, ed., *Miradas renovadas al Occidente indígena de México* (México: UNAM, 2013).

19 Una síntesis en español de la historia de Monte Albán y la cultura zapoteca desde sus orígenes, es el libro de Joseph Whitecotton, *Los zapotecos. Príncipes, sacerdotes y campesinos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985).

Figura 16
Figura femenina cubierta de grecas. La figura fue cubierta en su totalidad por un engobe blanco que sirvió como base. Sobre el engobe se aplicó pintura roja en casi todo el cuerpo y se dejaron algunas áreas en blanco, en una suerte de decoración al negativo. Finalmente, una línea negra sirvió para agregar algunos diseños y para delimitar las áreas de color. Todo esto se realizó con el barro aún fresco. Ya con la figura a medio secar debe haberse practicado un fino pulido, seguramente por medio de un textil. El resultado son esos colores sólidos y brillantes que vemos el día de hoy.

La cabeza prolongada y dividida a la mitad con un surco es una caracterización muy común en las piezas de Chupícuaro. Probablemente la bifurcación tenga un simbolismo más profundo, acaso relacionado con el pensamiento dualista mesoamericano. Sin embargo, tanto el surco como la prolongación podrían evocar estilizadamente la práctica de la deformación craneana.

Mujer embarazada con decoración geométrica. Chupícuaro. Valle de Acámbaro, Guanajuato. Preclásico tardío, fase Chupícuaro tardío. 400-100 a.C.
51 x 22.3 x 12.5 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo







Figura 17
Figuras masculinas contorsionadas. Incisiones superficiales en losas irregulares. La interpretación que predomina el día de hoy entre los especialistas es que estas tempranas tallas representan a etnias o señoríos vencidos en la guerra durante el proceso de expansión del poder de Monte Albán, mediante conquistas militares. La pictografía sería un marcador toponímico o étnico, y la figura podría evocar a cada soberano o al pueblo sometido en su conjunto. La desnudez y el aspecto torturado de los personajes han dado fuerza a la interpretación de que se trata de cautivos de guerra.

Danzantes. Losas de revestimiento en la base de la pirámide del Sistema M. Preclásico tardío-Clásico. (Fase Monte Albán I. 500–100 a.C.). Cultura zapoteca. Zona arqueológica de Monte Albán, Oaxaca. D.R. © Sergio Autrey Maza / Arqueología Mexicana / Raíces.

Los glifos que acompañan a algunos de los "danzantes" y los pictogramas toponímicos de conquista del Montículo J forman parte del repertorio más temprano de inscripciones en Mesoamérica. También en el danzante encontrado en San José Mogote, en el valle de Oaxaca, la figura humana se acompaña de una inscripción, al parecer una fecha, 1 Terremoto. Estos tempranos registros en Monte Albán no derivaron en el uso de un sistema de escritura a la manera del silábico maya. En Oaxaca se estableció un sistema predominantemente pictográfico con nombres personales y de lugar agregados mediante logogramas, así como fechas calendáricas.

La etapa epiolmeca

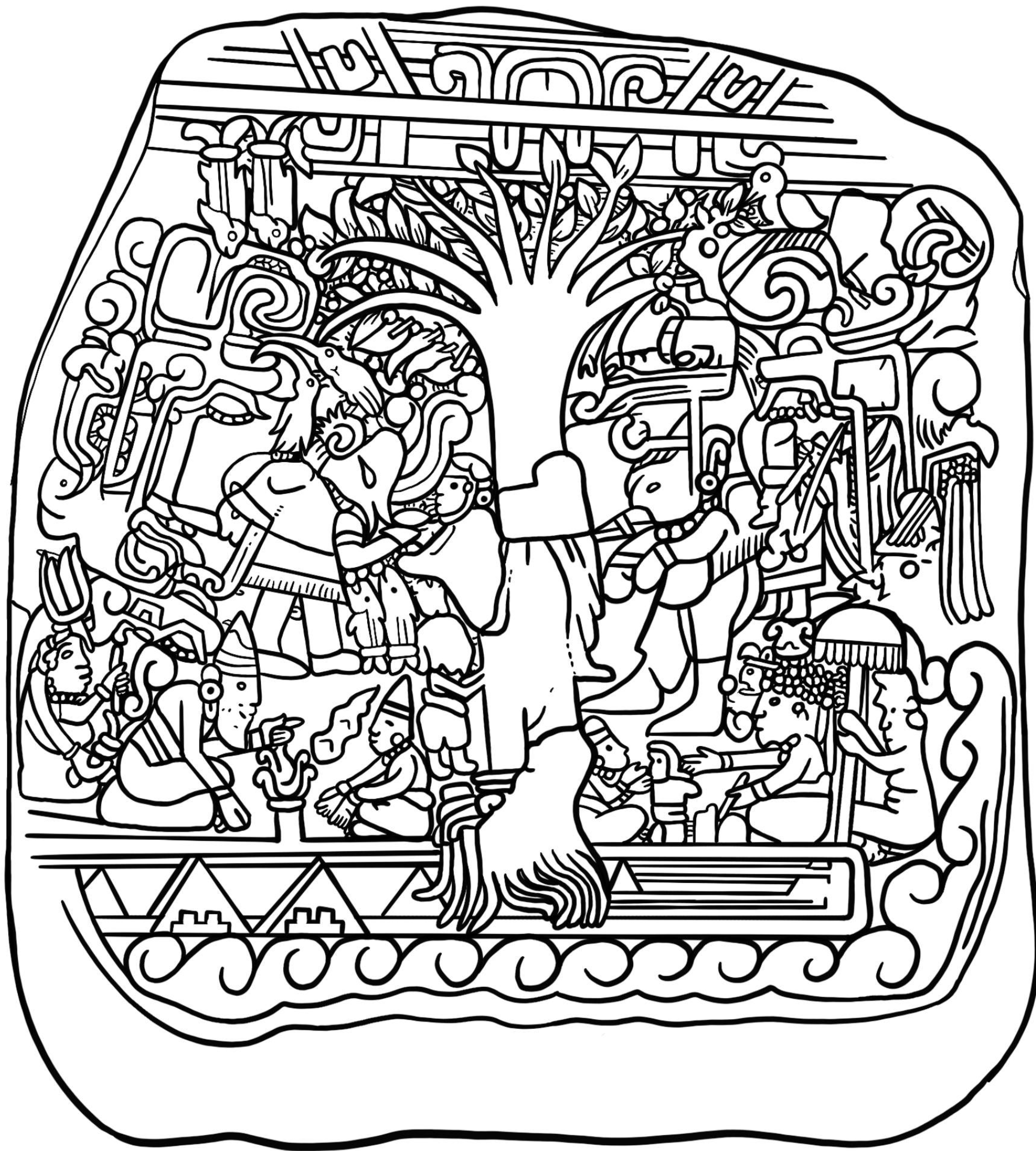
Un fenómeno de gran interés ocurrido en el Preclásico tardío fue el despliegue de algunas expresiones culturales desde la costa del Golfo, por la cuenca del Grijalva, y cruzando el istmo hacia la costa de Chiapas. Una franja que va de un océano a otro desviándose ligeramente hacia el sureste. Se ha ligado esta expresión regional con un movimiento de población de filiación mixe-zoque. Al parecer, los descendientes de quienes poblaron los grandes centros olmecas en el Golfo migraron hacia el sur y fueron portadores de un tipo de cultura que tenía remanentes olmecas y el germen de algunas características propias de los mayas del Clásico.

Es en esa región donde se encuentran los antecedentes del sistema de escritura maya y también del preciso sistema de cómputo del tiempo conocido como "cuenta larga". La fecha más antigua inscrita en un monumento con ese sistema corresponde con el año 36 a.C., y se labró en la estela 2 de Chiapa de Corzo. La siguiente fecha inscrita de que tengamos noticia corresponde con el año 32 a.C. y aparece en la estela C de Tres Zapotes, en la zona de los Tuxtlas. Todavía prevalecieron algunas expresiones de esta cultura residualmente olmeca en la vertiente del Golfo hasta el siglo II de nuestra era, pero su continuidad es mucho más clara en el sur, en la costa de Chiapas y Guatemala.

En la localidad de Izapa, en la costa chiapaneca, muy cerca de la frontera con Guatemala, hubo un gran asentamiento en el Preclásico tardío con numerosas plazas y plataformas. Allí se desplegó a plenitud la combinación de altares y estelas, que habíamos visto surgir en Chalcatzingo y que caracterizará más tarde el ceremonial público maya. Las estelas de Izapa muestran episodios de la cosmogonía mesoamericana muy similares ya a los que encontramos en la narrativa recopilada tras la conquista (Figura 18). El gran reptil original, los gemelos que luchan, el árbol cósmico. Estelas en un estilo parecido, que precisamente ha recibido el nombre genérico de "estilo Izapa", se han hallado en localidades de Guatemala, como Abaj Takalik y Kaminaljuyú, y en ellas aparecen textos y

Figura 18
Estela con la representación del árbol cósmico. En esta escena se representan los extremos del cosmos, unidos por un árbol. Apreciamos la franja terrestre, bajo la cual circula una corriente de agua, que parece ascender por un extremo (nos hace pensar en la noción mesoamericana de las aguas que se unen con el cielo en la lejanía). Y en la parte superior, la banda celeste. El árbol cósmico, en el centro, conecta ambos polos cósmicos. Su abertura, su fractura, produce una vigorosa fuerza mágica, potencialmente destructiva pero también creadora. La gente del tiempo humano, acaso los gobernantes, departen, presentan ofrendas, y acaso celebran el linaje.

Estela con la representación del árbol cósmico. Andesita tallada. Izapa, Chiapas. 300 a.C.-50 d.C.
Dibujo: Aban Flores Morán



fechas. Es probable que en los sitios donde se produjeron estas manifestaciones Izapa haya tenido lugar una comunicación entre la tradición olmeca tardía y la maya, lo cual implicaría, desde luego, un intercambio cultural entre la etnia mixe-zoque y la maya.[20]

20 Un compendio reciente sobre las esculturas del estilo Izapa: Gareth Lowe *et al.*, *Izapa: una introducción a las ruinas y los monumentos*. México: Fundación Arqueológica (Nuevo Mundo, CONACULTA-Chiapas, 2000).



Civilización, urbe e imperio

La ciudad más grande y compleja de toda la América antigua fue Teotihuacán, capital del mayor imperio del México prehispánico, cuya historia comenzó a fines del Preclásico y alcanzó esplendor entre los años 150 y 600 de nuestra era. Las pirámides llamadas del Sol y de la Luna contenían diversas ofrendas y entierros en su interior y eran también las plataformas sobre las cuales se levantaban los principales templos de la ciudad. A pesar de su monumentalidad, las pirámides no son el único rasgo original ni el más distintivo de la arquitectura teotihuacana. Sí lo es su formidable urbanismo: 20 kilómetros cuadrados de área urbana, con calles pavimentadas y edificios de mampostería, prácticamente sin árboles o zonas verdes. Una gran calzada que circula de Norte a Sur organiza la ciudad, de manera que todas las calles circulan paralelas o perpendiculares a ese eje, no hay curvas ni diagonales. En la zona ceremonial llamada la Ciudadela, al sur de la pirámide del Sol, y en los templos de menor tamaño que hay por toda la ciudad, predomina la línea mixta del talud y el tablero en el perfil de los basamentos. En cuanto a las viviendas, se trata de un tipo de construcción único de esta ciudad: son conjuntos habitacionales que llegaron a albergar hasta 20 familias cada uno; construidos sobre plataformas, totalmente de mampostería, con acabados de estuco. Contaban con una entrada, y la distribución e iluminación interior se realizaba mediante un sistema de patios. Alrededor de cada patio había dos o tres habitaciones, frecuentemente porticadas. Algunos conjuntos contaban con pasillos para agilizar la circulación interior.[21]

Aunque en Teotihuacán se hicieron obras escultóricas notables, como los mascarones de serpiente de la pirámide de Quetzalcóatl, o el gran monolito al que solemos llamar

21 Sobre urbanismo y vida urbana en Teotihuacán, Pablo Escalante Gonzlabo, "La vida urbana en el período Clásico mesoamericano. Teotihuacán hacia el año 600 d.C.", en Pablo Escalante Gonzalbo, ed., *Historia de la vida cotidiana en México, vol. I. Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España* (México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2004), 41-98.



Figura 19
Fragmento de una escena de danza ritual. Pintura mural desprendida de la parte baja de un muro. En esta pintura apreciamos una combinación, muy común en Teotihuacán, de un intenso color rojo y un rojo diluido o degradado. El fondo, por ejemplo, es intenso, mientras que la piel de los personajes adquiere una tonalidad rosada. En este caso, además, apreciamos la integración de una gran cantidad de azul marino, amarillo y verde. Es un verde muy cálido, un verde con mucho amarillo.

El dinamismo de las figuras sugiere una escena de danza. Ambos personajes llevan escudo; el del lado derecho porta una lanza recta de gruesa punta azul, y el del lado izquierdo sujeta una forma curvilínea terminada en una punta de proyectil. Así danzarían los señores, como sabemos que lo hacían en el Posclásico. Pero esta escena, en la cual el fondo oscuro hace pensar en la noche o en el interior de la tierra, con una franja que –entre otras cosas– incluye nubes, parece evocar un episodio mítico.

Escena de danza-lucha entre dos dioses.
Ciudad de Teotihuacán. Clásico temprano.
200-600 d.C.
69 x 125.7 x 7.8 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo



Chalchiuhtlicue, la escultura fue un género menos importante de lo que sería para toltecas y mexicas. La pintura mural, en cambio, tuvo un desarrollo extraordinario en Teotihuacán. Todas las paredes, exteriores e interiores estaban pintadas. En los conjuntos habitacionales más modestos sólo se pintaba un guardapolvo rojo sobre el blanco del muro, pero en muchos recintos se han encontrado ricas pinturas, generalmente de contenido religioso (Figura 19). Son frecuentes las representaciones de sacerdotes en procesión; las imágenes de Tláloc, del felino, el águila y el quetzal. En algunas pinturas se alude a la lluvia y a la fertilidad por medio de las cuentas de jade que, a veces, son arrojadas al aire por manos que parecerían sembrarlas. Estas pinturas se realizaron con diversos pigmentos minerales, entre los cuales predominó la hematita u óxido férrico, de ahí la importancia del rojo en la ciudad. El aglutinante empleado era de origen orgánico y el más frecuente parece haber sido un mucílago obtenido del nopal.[22]

Dentro de la producción artesanal de Teotihuacán, la alfarería ocupó el primer lugar; había más barrios dedicados a la producción cerámica que a cualquier otro oficio. Los artesanos de Teotihuacán utilizaron distintos tipos de arcilla; no toda ella de procedencia local. La más original y célebre cerámica teotihuacana, el tipo denominado anaranjado delgado, se hacía con una arcilla originaria del valle de Puebla (Figura 20). Sólo los teotihuacanos realizaron piezas del tipo anaranjado delgado, por lo que su presencia en otras ciudades se considera una señal inequívoca de algún contacto con Teotihuacán.

En las primeras etapas de la historia teotihuacana se hicieron muchas figuritas humanas al pastillaje; sus pequeñas cabezas, con forma de corazón, se pegaban a unos cuerpos muy esque-

22 Kathleen Berrin, ed., *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals at Teotihuacan* (San Francisco: The Fine Arts Museum of San Francisco, 1988). Beatriz de la Fuente, ed., *La pintura mural prehispánica en México*. Vol. I, Teotihuacán. Tomos I y II (México: UNAM, 1996).



Figura 20
Vasija con forma de perro. Uno de los rasgos más llamativos de esta figura escapa a la vista: se trata de su extraordinaria ligereza. Al cargarla sorprende enormemente su poco peso, en contraste con sus grandes dimensiones. Ese es el "secreto", digámoslo así, de la cerámica de tipo anaranjado delgado. Y sin duda es una de las razones para que se haya difundido por Mesoamérica hasta el punto de convertirse en un rasgo indicativo de la presencia teotihuacana en otras regiones. Un comerciante del valle de México podía llevarla a cuestas hasta Kaminaljuyú o Monte Albán.

El perro es un "personaje" muy común en la cultura mesoamericana. Las tres o cuatro especies de perro existentes se aprovechaban de diversas maneras; eran acompañantes en las travesías, daban calor en las noches frías, eran comestibles. También existía la creencia de que el alma de los muertos era acompañada por un perro en su viaje al inframundo.

Vasija con la figura de un perro recostado.
Teotihuacana. Ciudad de Teotihuacán. Clásico temprano. 200-600 d.C.
21 x 41.5 x 42 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo





Figura 21 (a y b)
Vaso trípode con mono en su interior. Cerámica con engobe negro, bruñido y diseños excavados posteriores al engobe.
La tipología básica del vaso trípode ha recibido en este caso una modificación consistente en el engrosamiento de la pared del vaso en su parte inferior, como formando un anillo. La decoración de volutas engarzadas es conocida en Teotihuacán, pero es posible que tenga su origen en la costa del Golfo, donde es más común.

Lo más extraordinario de esta pieza es la colocación de la figura de un mono en su interior, misma que fue pegada por pastillaje antes de aplicar el engobe negro. El mono se apoya en el fondo del vaso y con la otra mano se protege de la luz. Esta vasija debe haber contado originalmente con una tapadera, como todas las de su tipo. Al retirar la tapadera, la postura del mono habría adquirido todo su sentido; súbitamente iluminado, el mono mira hacia el exterior, protegiéndose de la luz.

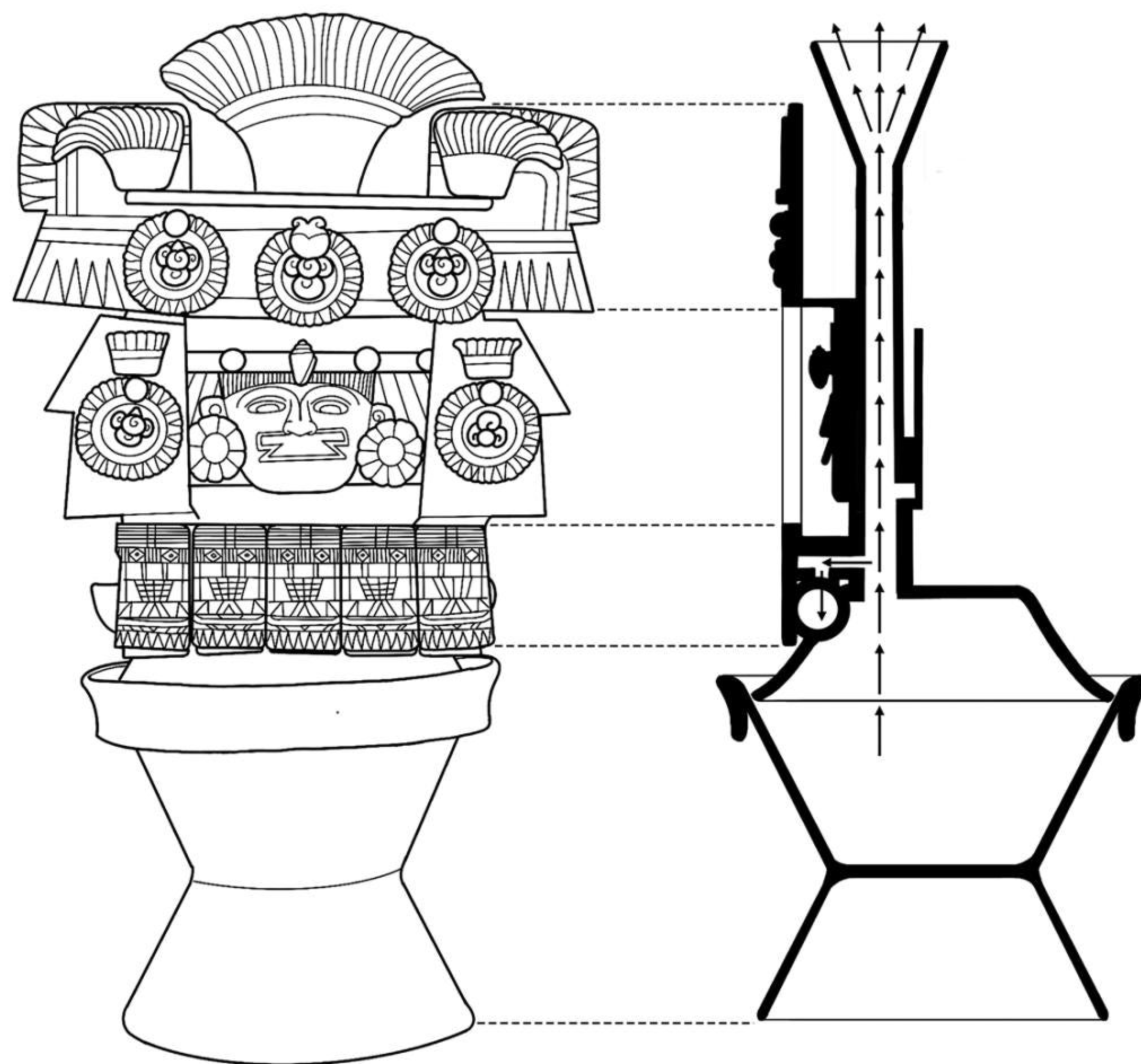
Vaso trípode con mono que mira. Centro de Veracruz. Etapa de influencia teotihuacana. Costa del Golfo. Clásico temprano.
200-600 d.C.
12.2 x 11.7 cm (diámetro)
Colección Prehispánica. Museo Amparo

máticos, generalmente sentados. Pero esta producción de figuritas fue perdiendo importancia, y hubo después un claro predominio de las vasijas, ricamente ornamentadas.

El típico vaso de ofrenda teotihuacano es un cilindro de paredes bastante rectas y fondo plano, que se apoya en tres patas equidistantes y usualmente tiene una tapadera cónica con una especie de pivote en su cúspide (Figura 21). Dicho vaso trípode llegó a convertirse en otro de los indicadores de la presencia teotihuacana en las regiones. Sólo que, en este caso, más que el traslado directo del objeto (que también ocurrió), lo más común era que se desarrollaran versiones locales del diseño original, adaptaciones. En la cuenca del Usumacinta y en el Petén, por ejemplo, donde hay múltiples indicios de una irrupción teotihuacana, se desarrolló un vaso trípode con proporciones particulares, paredes menos rectas y decoración al estilo maya local.

Un objeto ceremonial muy importante para la vida ritual de los teotihuacanos fue el gran brasero con tocado escenográfico (Figura 22). Se trata de una copa de barro en la que arden las brasas, con una tapadera, cónica también, provista de un poste y un conducto de salida, o dos, a manera de chimenea. El poste sobre la tapa se utilizaba para sujetar pequeñas piezas de cerámica y formar un conjunto ornamental que parece una escenografía (por eso suele





llamárseles braseros "tipo teatro"). Lo más frecuente es que en el centro del conjunto ornamental haya un rostro o máscara. El resto de las piezas se pegaban alrededor de ese rostro; y muchas de ellas se acomodaban en la parte superior, como si el pequeño rostro tuviera un gran tocado. Los objetos representados con las piecitas de cerámica cuya adición formaba el conjunto incluían plumas, cuentas de jade, flores, mariposas, cabezas de ave, mantas y listones, y algunos diseños más abstractos. El conjunto era pintado con variados colores y en muchos casos se agregaban placas circulares de mica para formar el centro de flores y ojos. Una vez encendidas las brasas y rociado el copal, el brasero se tapaba y el humo aromático surgía de los orificios, de manera que se mezclaba con las imágenes de la tapadera.

Teotihuacán hizo sentir su hegemonía cultural al mismo tiempo que conquistaba algunos enclaves y construía sus rutas de comercio y tributación. Las huellas de la presencia teotihuacana en el exterior del valle de México incluyen, como hemos visto, la presencia de cerámicas características de la metrópoli, algunas enviadas desde Teotihuacán y otras realizadas en las regiones, adaptando las tipologías originales.

En cuanto al perfil arquitectónico combinado del talud y el tablero, como lógicamente lo único que podía exportarse era el concepto, los arquitectos de cada región produjeron soluciones distintas. De tal suerte, el sistema talud tablero teotihuacano tiene variantes en todas las ciudades del Clásico temprano, según la inclinación del talud, la proporción que guarda el tamaño de ambos componentes y la profundidad y decoración del tablero.

Figura 22
Brasero teotihuacano con tapadera ornamentada. Cerámica modelada con piezas moldeadas pegadas con cementante. El brasero con tocado y ornamentos es muy característico de Teotihuacán, tan típico de la gran metrópoli como los conjuntos habitacionales, en cuyos patios se colocaban estos braseros para las ofrendas familiares. La presencia de un conducto en la tapa impide que las brasas se sofoquen al tapar la copa y da lugar a que el humo salga a la altura de los ornamentos, impregnándolos, envolviéndolos en una nube.

Tapa y penacho de brasero. Ciudad de Teotihuacán. Clásico temprano. 200-600 d.C.
53.7 x 37.5 x 22 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo

Esta página:
Brasero teotihuacano
Dibujo: Aban Flores Morán



El Occidente y el Balsas

Figura 23
Hombre mayor sentado en actitud de meditación. Cerámica con varios engobes superpuestos y pulida. La escultura antropomórfica en barro fue muy importante en los contextos funerarios de varias regiones de Mesoamérica. En el conjunto de culturas caracterizado como "de las tumbas de tiro" prevaleció la costumbre de enterrar grupos de figuras elaboradas en barro, que probablemente representarían al difunto y a su grupo social. Estas figuras de barro, junto a un conjunto de vasijas, formaban una especie de banquetes interminables, réplica de los banquetes de despedida de los difuntos previo al entierro. Esta figura corresponde con un tipo de representación muy conmovedor dentro del arte prehispánico. Por un lado, se trata de un personaje desprovisto de atributos guerreros o de rango; está prácticamente desnudo. Muy ligeras líneas en las mejillas indican que se trata de un hombre mayor, con poca masa muscular en los brazos, ligeramente encorvado. El efecto de la pose, que no parece de reposo sino de meditación, se acentúa con los ojos entrecerrados. Parece que se tratara de un venerable jefe de clan o de un hombre de conocimiento, una especie de mago.

Anciano que medita. Tumbas de tiro. Estilo Lagunillas. Sur de Jalisco y Colima. Preclásico tardío-Clásico temprano. 300 a.C.-600 d.C.
41 x 26.5 x 24.2 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo

En todas las regiones de Mesoamérica hubo manifestaciones culturales con una identidad propia durante el Clásico temprano, incluso si mantenían una estrecha relación con Teotihuacán. Pensemos en un ejemplo muy claro: en Tikal podemos reconocer una plataforma cuyo estilo e iconografía tiene fuerte semejanza con Teotihuacán, se conoce como pirámide de Tláloc. También se han encontrado en Tikal vasos trípodes, representaciones del tocado de lagarto similares a las de Teotihuacán, así como imágenes de la máscara con anteojos en forma de aros, que identificamos con Tláloc. Más aún, hay estelas en Tikal con un estilo que rompe con la tradición local en las que se ha descifrado información sobre una nueva dinastía impuesta por guerreros teotihuacanos a nombre de un gran líder, Búho-Lanza dardos (o Búho-Golpeador, según versiones recientes). Sin embargo, la mayoría de los edificios, vasijas e inscripciones de la ciudad son mayas, están hechos en las variadas expresiones y soportes en que se desplegaron los estilos de la cultura maya clásica.[23]

En el Occidente de Mesoamérica se desarrolló la tradición cultural llamada "de las tumbas de tiro", por ser este tipo de práctica funeraria su rasgo más conocido. En Colima, Nayarit, parte de Michoacán y Jalisco se siguió el procedimiento de excavar cámaras funerarias de forma globular, a varios metros de profundidad, en el tepetate. Se accedía a estas cámaras por medio de tiros verticales de dimensiones similares a las de un pozo.

Dentro de estas tumbas se colocó en su día lo que hoy reconocemos como el mayor tesoro artístico del Occidente, que es su cerámica; esculturas de barro, en su mayoría antropomorfas, huecas, cubiertas con gruesos engobes y bien pulidas. Hay una gran variedad de estilos locales en estas figuras, pero todos coinciden en una

23 Historia de la irrupción teotihuacana en Tikal, ver Simon Martin y Nikolai Grube, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas* (México: Planeta, 2002). Sobre arte y cultura maya en general, Michael D. Coe y Stephen Houston, *The Maya*, 9ª ed. ([Australia]: Thames and Hudson, 2015).

profunda sensibilidad hacia la expresión humana. La libertad con la que los ceramistas del Occidente exploraron posturas, ademanes y gestos no tiene paralelo en Mesoamérica (Figura 23). Tal producción artística es el fruto de un sistema de jefaturas que encabezaban pequeños centros protourbanos. En la producción artística de estas jefaturas parece haber sido muy importante la afirmación de la idiosincrasia local. La ausencia de un poder político regional dio lugar a una pluralidad cultural notable.

Muy pocas piezas de la tradición de las tumbas de tiro han sido halladas en una excavación arqueológica. El estudio de los asentamientos del Occidente se encuentra en una fase incipiente, en comparación con el México central. Uno de los descubrimientos más importantes de las últimas décadas ha sido la existencia de un patrón de asentamiento consistente en conjuntos de basamentos cónicos y plazas anulares. Sobre los basamentos se construían los templos y posiblemente algunos otros edificios relacionados con el gobierno. Esta arquitectura de formas circulares fue característica de muchas de las localidades que contaban con tumbas de tiro. El centro ceremonial mejor explorado es el del Teuchitlán, en Jalisco (Figura 24).[24]

En el sur de Mesoamérica, en la cuenca media del Balsas (actual estado de Guerrero), vuelve a presentarse la circunstancia de un conocimiento arqueológico limitado, y de abundancia de piezas que fueron removidas de sus contextos por lugareños. Conocemos con el nombre de "tradición Mezcala" a un repertorio de pequeñas esculturas talladas en piedra, con la técnica del desgaste. Una buena cantidad de las figuritas Mezcala son antropomorfas, y aparentemente la mayoría son masculinas, a menos que interpretemos su simpleza de líneas como la alusión a un cuerpo humano genérico. ¿Se trata de los jefes de los linajes? Las piezas Mezcala son funerarias y es probable que, igual que en el Occidente, representaran al difunto y a un grupo de acompañantes. Además, se han encontrado animales tallados, sobre todo monos, pero también tortugas, peces y otros. Hay bastantes máscaras, lo cual sería de esperar para un contexto funerario. También se han encontrado algunos cetros de piedra. Lo esencial en el arte de la tradición Mezcala es el extraordinario dominio de la abstracción, de manera que se logra caracterizar un cuerpo humano y ciertas posturas típicas con unas pocas líneas sobre la piedra (Figura 25 a y b).[25]

Figura 24
Zona central del conjunto ceremonial de la ciudad prehispánica situada en lo que hoy se conoce como Teuchitlán.
Las plataformas de base circular fueron especialmente importantes en el Occidente de Mesoamérica. Se usaron desde el Preclásico tardío en la cultura Chupícuaro, y a lo largo de todo el período Clásico. En general, las zonas con tumbas de tiro parecen haber tenido también plataformas circulares en la superficie.

Teuchitlán es uno de los asentamientos mayores en el Occidente. Los montículos circulares están rodeados de patios y plataformas que forman un anillo alrededor del montículo mayor.

Zona central del conjunto ceremonial de la ciudad prehispánica de Teuchitlán. Clásico temprano. 200-600 d.C.
Foto: iStock.com/MattGush
Foto: iStock.com/Omaly Darcia

24 Phil Weigand, *Evolución de una civilización prehispánica* (Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1993).

25 Efraín Castro *et al.*, *El arte de Mezcala* (México: Gobierno del Estado de Guerrero, 1993).



Figura 25 (a y b)
Figuras masculinas con los brazos sobre el abdomen. Piedra pulida por desgaste. La escultura en piedra de la tradición Mezcala es tan impresionante y original como poco comprendida. Los estudios sobre los materiales y la tecnología de manufactura son muy recientes. Esperamos que nos permitan confirmar la procedencia de los minerales y, quizá, identificar variaciones regionales. Tanto en Teotihuacán como en Tenochtitlan se han localizado figuras de "tipo" Mezcala. Es posible que se enviaran figuras ya talladas de la cuenca del Balsas a Teotihuacán, pero esta práctica puede haber alternado con la elaboración de figuras, a la manera del Balsas, en la propia ciudad de Teotihuacán. En el caso de Tenochtitlan no hay duda de que había cierta producción local de imitaciones.

En estas piezas vemos el efecto del desgaste producido con una especie de segueta de cuerda, que produjo cejas, boca, brazos, y los cortes que dieron lugar a los hombros y a la división entre ambas piernas. Con una llamativa economía de líneas, se logran figuras completas, con la apariencia de hombres vivos, que permanecen de pie, serenos. Aunque la técnica y el motivo representado son casi idénticos en ambas piezas, la figura b muestra bordes más redondeados, menos angulosos que la a, lo que puede estar relacionado con modalidades estilísticas de diferentes zonas de la región.

Vale la pena proponer la comparación y que el lector observe algunas figuras de piedra del período cicládico en Grecia. La confluencia formal y tecnológica es sorprendente.

Hombres de pie con los brazos sobre el abdomen. Tradición Mezcala. Cuenca media del Balsas. Preclásico tardío-Clásico tardío. 500 a.C.-900 d.C.
16.6 x 8.2 x 4 cm y 13 x 5.6 x 3.5 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo



En contraste con el Occidente y el Balsas, en Oaxaca contamos con una gran cantidad de trabajos arqueológicos y conocemos los contextos de muchos objetos. La ciudad de Monte Albán, que se empezó a construir en el año 500 a.C., alcanzó su esplendor al mismo tiempo que Teotihuacán; concentró a buena parte de la población del valle de Oaxaca, al menos 80 mil habitantes, y estuvo plenamente urbanizada y dividida en barrios. Los arquitectos zapotecos usaron también las líneas mixtas del tablero y el talud, pero en una interpretación local que hacía enmarcamientos y recuadros sobre los tableros para acentuar el claroscuro.[26]

La mayor parte de la pintura mural y la cerámica zapotecas que se han estudiado proceden de contextos funerarios, situados bajo el piso de las viviendas mismas. Las tumbas de Monte Albán consistían en cámaras hechas a base de grandes losas, unas laterales para formar la cavidad y otras horizontales o en dos aguas para cerrar la tumba. Los muros de estas tumbas estaban estucados y pintados con un sistema de convenciones de tipo pictográfico. En el piso de cada tumba, alrededor del difunto, se colocaban vasijas efigie; una especie de vasos a cuya pared exterior se adhería una figura por medio del pastillaje.[27] Los atributos de las figuras y algunos pictogramas y signos calendáricos permiten identificarlas como deidades. La iconografía y el estilo de los vasos efigie se reprodujeron también en algunas esculturas exentas, mascarones y otras decoraciones realizadas en cerámica y argamasa, a veces situadas sobre dinteles, particularmente en los vestíbulos de las tumbas (Figura 26).[28]

Figura 26
Escultura de barro de un dios zapoteco con elementos de lluvia. Esta magnífica escultura en barro tiene muchas de las características típicas de los llamados vasos-efigie, pero se trata de una pieza con una función distinta. Es demasiado grande para el tamaño de las tumbas comunes, pero está muy bien conservada, por lo que no puede haber estado en una plaza o sobre algún templo o altar a la intemperie. Posiblemente se colocó en el vestíbulo de una tumba muy especial, del más alto rango. No sabemos con exactitud si procede de Monte Albán y sus conurbaciones o de algún asentamiento de los alrededores, como lo fue Lamityeco.

Advertimos elementos típicos de un dios agrícola: la fila de mazorcas que forman su tocado y las gotas de lluvia en sus hombros y piernas. A ambos lados del tocado surgen sendos manojos de plumas de quetzal y el personaje lleva en las manos un brasero activo del cual brotan volutas de humo. La nariz enroscada suele relacionarse con la representación de Cocijo, dios zapoteco de la lluvia y la tormenta.

Escultura de barro de un dios zapoteco con elementos de lluvia. Valle de Oaxaca. Clásico temprano. 200-600 d.C.
121.3 x 57 x 44.3 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo

26 Una de las obras de referencia para el estudio de Monte Albán y su inserción en el desarrollo regional es Kent Flannery y Joyce Marcus, eds. *The Cloud People. Divergent evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations* (New York: Academic Press, 1983).

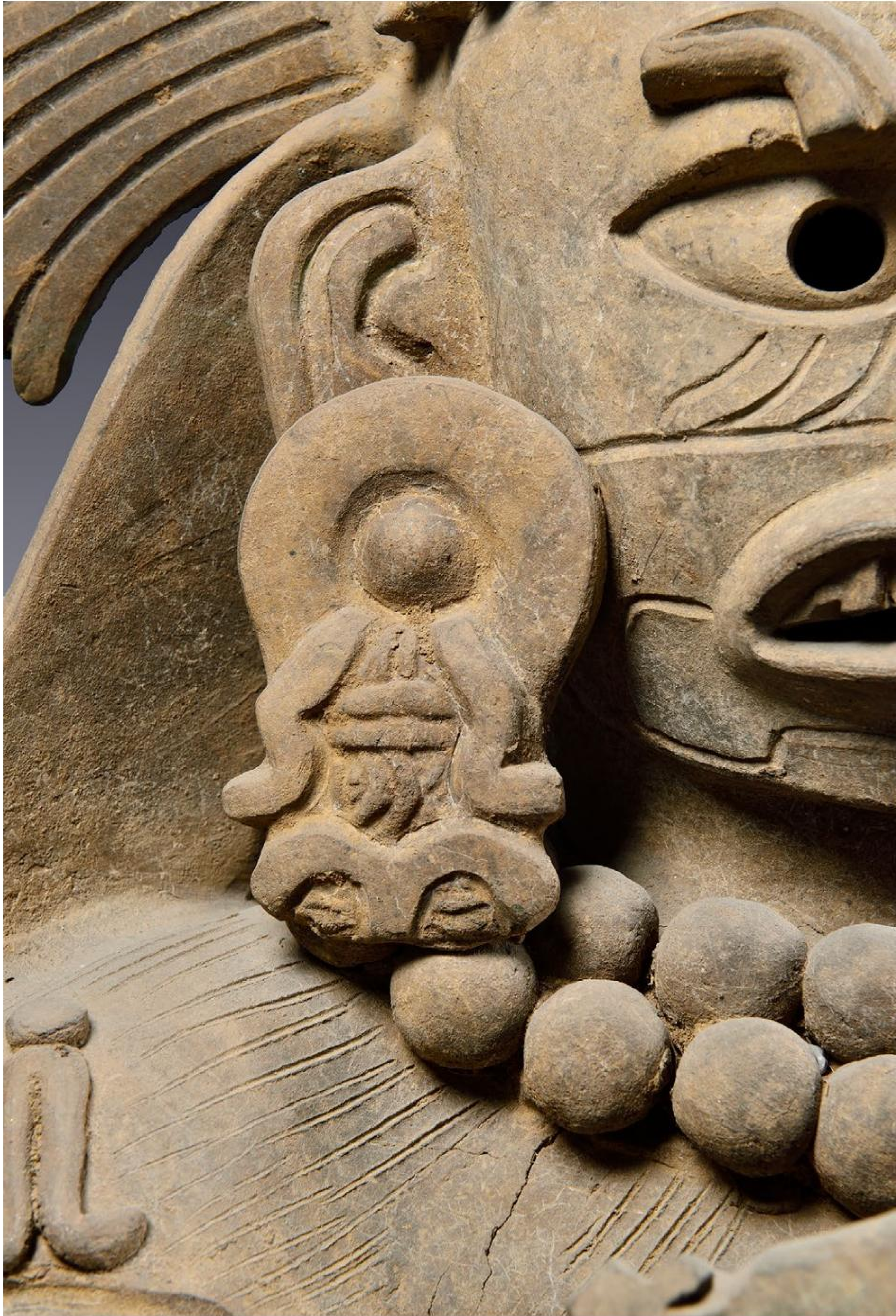
27 La técnica del pastillaje implica agregar algunas partes cuando la vasija está aún fresca y suave, de manera que en el proceso de la cocción esas partes queden como soldadas al conjunto.

28 Ver también sobre Monte Albán, Joyce Marcus, *Monte Albán* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008).













La región maya

El sureste de Mesoamérica, más allá del Istmo de Tehuantepec, fue poblado por diferentes grupos hablantes de lenguas mayenses. Se han identificado expresiones artísticas típicamente mayas desde el Preclásico tardío. Los primeros centros ceremoniales surgieron en el Petén, y entre ellos se encuentran El Mirador, Nakbé y Uaxactún. Es típico de la primera etapa de la arquitectura maya la confección de grandes mascarones de piedra y argamasa para recubrir las pirámides, que, en ocasiones, tienen varios frentes o fachadas. También la pintura mural tiene una larga tradición en la región. A comienzos del presente siglo se exploró el sitio de San Bartolo, en Guatemala, donde se hallaron las pinturas mayas más antiguas que se conozcan, realizadas hacia el año 100 a.C. con una policromía cálida y sorprendente. Esta obra nos habla de la gran profundidad temporal del pensamiento y la literatura mayas, pues en ella hay alusiones a los gemelos y al dios del maíz, y varias afinidades con los relatos del Popol Vuh.

En el Preclásico tardío se consolidaron dos importantes cabeceras políticas, Tikal, en Guatemala y Calakmul (Figura 27), en el actual Campeche. Es probable que hayan sido los dos reinos más poderosos de las tierras bajas mayas durante el Clásico temprano. Sabemos que rivalizaron y que se disputaron la influencia sobre otras ciudades. Por ejemplo, Tikal había tenido cierto control del reino de Caracol, pero eventualmente Caracol y el reino de Naranjo se coaligaron con Calakmul y formaron una gran fuerza hegemónica en la región.

Cuando hablamos de las ciudades mayas es preciso tomar en cuenta que se trata de asentamientos bastante distintos a los de otras zonas, fuera del trópico húmedo, como Teotihuacán o Monte Albán. En las regiones bajas y lluviosas de ecosistema selvático era preciso dejar que algunos sectores de tierra previamente cultivada descansaran y recuperaran parte de su vegetación original, para que la tierra no se agotara. Esto dio lugar a que las viviendas de los campesinos, que no eran de mampostería sino de bajareque, ramas y

Figura 27
La llamada Estructura II de Calakmul.
La Estructura II es la mayor construcción de la ciudad y una de las más grandes de las tierras bajas mayas. La estructura cuenta con dos cúspides; la primera está formada por un templo al que se accede directamente por la escalinata frontal. Pero el mismo basamento se aprovechó para hacer surgir una plataforma adicional detrás y arriba del primer templo. Por lo general, las plataformas ceremoniales mayas son más empinadas que las de otras regiones de Mesoamérica; esto les permite alcanzar una gran altura a pesar de contar con bases más estrechas.

La presencia ubicua de la vegetación hacía de esas elevaciones el único punto desde el cual podía mirarse a la distancia. Al mismo tiempo era el único rasgo observable e indicativo de la presencia de una ciudad desde lejos.

Estructura II de Calakmul. Clásico temprano. 200-600 d.C.
Foto: iStock.com/Alfredo Matus

palmas, se movieran al cabo de unos años para situarse cerca de los cuadrantes agrícolas en explotación. En general, las ciudades mayas contaron con sólidos y compactos centros urbanizados, a menudo bajo la forma de acrópolis, en los cuales se aglutinaban los templos, los palacios, las plazas de mercado y algunas calles. Alrededor de ese núcleo propiamente urbano se extendía una superficie en la que las huertas estaban intercaladas con los grupos de viviendas. Las unidades domésticas mayas no se integraban en grandes conjuntos multifamiliares, sino que seguían el patrón, muy extendido en Mesoamérica, de pequeños grupos de tres o cuatro casas en torno a un patio común. Y entre uno y otro grupos de casas solía haber huertas con frutales como el zapote, el aguacate, el ramón y otros. El plano de la ciudad de Tikal ayuda a vislumbrar las peculiaridades del urbanismo maya (Figura 28).

Los templos y palacios mayas fueron cubiertos con ricos relieves de estuco y piedra, en los cuales se desarrolló un arte predominantemente naturalista, al menos en las escenas centrales, que eran representaciones de gobernantes y dioses. Además, los episodios evocados en estos relieves iban acompañados de extensas inscripciones en escritura silábica en las cuales se registraban fechas, se narraban sucesos importantes y se describían algunos episodios mitológicos y ceremonias. La iconografía pública maya tenía fuertes connotaciones políticas y transmitía las concepciones y costumbres de la nobleza.

Figura 28

Plano de la ciudad de Tikal. Una ciudad maya no participa plenamente de la dicotomía campo/ciudad, como sí lo hacen Teotihuacán o Monte Albán. El conjunto dinámico de huertas, conjuntos domésticos (cada uno formado por tres o cuatro habitaciones alrededor de un patio) y bosque en recuperación, pertenece a la ciudad, pero no es, en sentido estricto, suelo urbano.

Bajo esas circunstancias cobra una importancia especial la formación de agrupamientos de plataformas y construcciones elevadas, formando lo que llamamos acrópolis. Eran el corazón visible de los señoríos.

Plano de la ciudad de Tikal
Tomado de https://www.latinamericanstudies.org/



Crisis, cambio y fusión de tradiciones

Los términos Epiclásico y Clásico tardío son equivalentes y se utilizan para caracterizar la etapa posterior al colapso del orden teotihuacano y anterior a Tula, es decir, entre 600 y 900 d.C. aproximadamente.[29] Es una época de reacomodo de las rutas comerciales y de intensos movimientos de población; un tiempo en el que se produjeron nuevas formas de contacto e influencia cultural. El área maya en su conjunto vivió un auge sin precedentes entre el año 600 y el 800 d.C., mientras el valle de México declinaba como centro de poder, e incluso Monte Albán perdía fuerza. Otras regiones periféricas en el sistema teotihuacano, como la costa del Golfo o el valle de Puebla, crecieron y se fortalecieron en el Epiclásico.

Una de las ciudades que emergieron con gran poder en este período fue Tajín. Su influencia sobre sitios que antes habían tenido presencia teotihuacana, como Río Verde, en San Luis Potosí, y sobre localidades de la propia Meseta central, como Cholula, habla de un gran proceso de expansión. Entre las manifestaciones artísticas más notables y originales de la cultura de Tajín se encuentran los yugos labrados de piedra. Junto a estos yugos se difundieron por diferentes regiones otros objetos de piedra conocidos como hachas y palmas. Se trata de tallas de carácter funerario, ligadas al juego de pelota. En este grupo de esculturas, así como en algunas estelas y tableros, se advierten detalles de estilo muy peculiares como el engarce de formas curvas, enganchadas, con un aspecto fitomorfo, y el uso de una doble línea para el contorno de las formas. La presencia de estas peculiaridades de estilo es una marca de la influencia ejercida desde el Golfo (Figura 29).

Figura 29
Yugo de piedra con representaciones de muerte. La decoración de este yugo está formada por tres cráneos –dos a los lados y uno al frente–. Hay además dos serpientes cuyos crótalos vemos a ambos lados del cráneo central, casi aparentando pendientes. Las fauces de esas serpientes se dirigen hacia los dos extremos del yugo, mientras las cabezas se dirigen hacia los extremos de éste.

En esta pieza son muy claros los roleos en forma de gancho y la incisión de una línea secundaria que corre paralela al contorno de las figuras.

Yugo con cráneos. Cultura de El Tajín.
Veracruz. Clásico. 200-900 d.C.
13 x 39.5 x 42 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo

29 Es fundamental para el estudio del Epiclásico la obra de Wigberto Jiménez Moreno, quien acuñó el término. Ver por ejemplo su "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica", en *Esplendor del México Antiguo*, 2 vols. (México: Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959). También es muy importante Richard Diehl y Janet Catherine Berlo, eds., *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan, a.d. 700-900* (Washington: Dumbarton Oaks, 1989).





La dispersión del complejo yugo–hacha-palma por la cuenca del Golfo, y de ahí a Centroamérica y a localidades de la Meseta central, ha sido vista como indicador de un crecimiento del poder político de Tajín y también de migraciones. Uno de los sitios a los que habría llegado la influencia de Tajín es Xochicalco, en el punto de paso de las cañadas de Morelos hacia la cuenca del Balsas.[30]

En Xochicalco se expresa de manera ejemplar la dinámica propia del Clásico tardío. Se trata de un asentamiento que había sido pequeño en la época teotihuacana y creció exponencialmente tras la crisis de la gran metrópoli, de un modo que sólo se explica por la inmigración. La arquitectura, la cerámica y la escultura de Xochicalco muestran la confluencia de varias tradiciones regionales.

En un mismo edificio, la pirámide de Quetzalcóatl (Figura 30), podemos apreciar esa reunión de rasgos de diferente origen. El diseño de altísimos taludes y cornisas voladas es típico de Tajín; y también vemos la influencia del Golfo en el estilo de la talla y en las formas de gancho de los caracoles. Las inscripciones calendáricas tienen componentes oaxaqueños. La representación de la figura humana muestra una marcada influencia maya, en especial de la zona de Copán. La iconografía, en fin, deriva parcialmente

Figura 30
Pirámide de Quetzalcóatl, en Xochicalco, Morelos. La escena en el talud de este edificio, una serpiente emplumada que hace meandros en la superficie, alternando con un mascarón o tocado de Cipactli, el lagarto –en este caso colocado sobre la cabeza de sacerdotes sentados– procede de Teotihuacán; es el que podemos ver en la pirámide principal del conjunto que llamamos La Ciudadela. Sin embargo, el enorme talud y la cornisa volada de Xochicalco son elementos originarios de Tajín. En cuanto a la talla, es fácil advertir el uso de la incisión interior, paralela al corte de las siluetas, muy típico del Golfo también. La figura humana se aleja considerablemente de la tradición teotihuacana, que era esquemática y pictográfica, y aquí se torna naturalista, al modo maya. Pero no es sólo el naturalismo: los rasgos del rostro, la postura del personaje, la orientación de la cabeza y el desplazamiento realizado por los brazos proceden inequívocamente de una codificación propia del arte maya.

Pirámide de Quetzalcóatl, en Xochicalco, Morelos. Clásico tardío. 600-900 d.C.
Foto: iStock.com/Byelikova_Oksana



30 Leonardo López Luján, Robert H. Cobean, Alba Guadalupe Mastache, *Xochicalco y Tula*. México/Milán: CONACULTA, Jaca Book, 1995.

de Teotihuacán. Se trata de un eclecticismo debido al fuerte reacomodo de rutas propio del período. Además, se ha encontrado en Xochicalco cerámica procedente de la cuenca del Balsas, y sabemos que la obsidiana la obtenían en Michoacán.

Una de las características que impresionan del arte de Xochicalco es la nitidez con que se hacen presentes los rasgos mayas. Después de siglos de una fuerza centrífuga originada en Teotihuacán, se advierte el arribo a los valles de la Meseta central de gente que estaba familiarizada con el lenguaje plástico maya. ¿Eran algunos de ellos étnicamente mayas? ¿Había entre ellos artesanos mayas? ¿Había también comerciantes o colonos que fueran étnicamente mayas?

La hipótesis más aceptada es la que afirma que grupos procedentes de Campeche y Tabasco serían quienes se desplazaron hacia el México central (Los llamados *xicalanca*, los olmecas históricos y otros pueblos de mercaderes). Aquella región del sureste era la entrada natural a las tierras bajas mayas por la cuenca del Usumacinta, y a su vez estaba bien conectada con la ruta que iba de Tabasco a Veracruz y, de allí, a la Meseta central.

La misma huella de una fuerte influencia maya se advierte en otra ciudad contemporánea de Xochicalco que es Cacaxtla. Los rasgos formales de la pintura mural de los edificios de la acrópolis de Cacaxtla tienen mayor semejanza con el estilo maya que con ningún otro de Mesoamérica (Figura 31 a y b): el pronunciado naturalismo, la fisonomía, color, postura y gesticulación de las figuras; la aglomeración de personajes, con algunas superposiciones o segundos planos; el realismo de la batalla. Es verdad que hay símbolos de origen teotihuacano y que no hay inscripciones en el sistema maya de escritura, pero los artistas que realizaron el proyecto habían aprendido a pintar en contacto con ciudades mayas.[31]

Si la presencia de los yugos fuera del área del Golfo documenta la expansión de la cultura de Tajín, la huella estilística del arte maya en Xochicalco y Cacaxtla hace evidente que el flujo cultural cambió tras la caída de Teotihuacán, y que hubo condiciones para que las etnias de mercaderes y artesanos del sureste tomaran la iniciativa y llenaran el hueco dejado por el motor difusor de Teotihuacán.

De hecho, el Clásico tardío fue la etapa de mayor esplendor de la cultura maya. El número de sitios, la riqueza y abundancia de inscripciones y estelas y el lujo de la cultura cortesana fueron su-

31 La obra más importante sobre la pintura de Cacaxtla es la de Claudia Lozoff Brittenham, *The Murals of Cacaxtla. The Power of Painting in Ancient Central Mexico* (Austin, Texas: University of Texas Press, 2015).



Figura 31 (a y b)
Sacerdotes con atributos de jaguar (a) y de águila (b). Pocos años después de la crisis de Teotihuacán, sorprende descubrir en la Meseta central la presencia de formas que no eran comunes en la metrópoli ni en su entorno inmediato. La concepción de la figura humana, así como las posturas y ademanes que vemos en Cacaxtla corresponden con la tradición de la pintura mural maya. Aun si el "patrono", es decir, la nobleza de esta ciudad no hubiese sido maya, los artistas que pintaron el enorme conjunto palaciego tienen que haberse formado en aquella tradición del sureste.

Entre otros temas, encontramos un par de figuras flanqueando una puerta, con atributos propios del águila y del jaguar. La pintura corporal de ambos personajes, de intenso color negro, nos permite identificarlos como sacerdotes. El sacerdote de la jamba izquierda tiene el cuerpo completamente forrado con una piel de jaguar. En el lugar de sus pies se advierten unas garras, y su cabeza queda cubierta por una especie de yelmo de fauces de jaguar. Su contraparte del lado derecho tiene atadas en los pies unas gigantescas garras de águila, plumas en los brazos, y su respectivo yelmo, en este caso como cabeza de águila. El sacerdote jaguar se coloca encima y es parcialmente rodeado por una serpiente con piel de jaguar, y el sacerdote águila hace lo mismo con una serpiente emplumada.

Sin duda hay en esta pintura una alusión a la lucha cósmica de los opuestos, representados por ambos animales. La oposición se refuerza con los signos calendáricos que acompañan a cada uno: 9 Reptil y 13 Águila.
El tono rojo del fondo no es muy distinto del omnipresente óxido de hierro que vemos en Teotihuacán, pero aquí contrasta de modo muy llamativo con el uso abundante del azul maya.

Gobernante jaguar. Rey maya vestido como jaguar nocturno. Edificio A, Muro Norte. Epiclásico. 700-900 d.C. Cultura olmeca-xicalanca. Zona arqueológica de Cacaxtla, Tlaxcala. D.R. © Marco Antonio Pacheco / Arqueología Mexicana / Raíces.

Gobernante águila. Rey maya vestido como águila solar. Edificio A, Muro Sur. Epiclásico. 700-900 d.C. Cultura olmeca-xicalanca. Zona arqueológica de Cacaxtla, Tlaxcala. D.R. © Marco Antonio Pacheco / Arqueología Mexicana / Raíces.



periores a lo que se había visto antes, precisamente por la ausencia de la presión política y comercial teotihuacana.

La más importante ciudad maya en la península de Yucatán, Chichén Itzá, se fundó justamente cuando la influencia teotihuacana desapareció del área maya (*ca.* 550 d.C.), y fue edificada por grupos que empezaron a actuar con libertad en sus empresas comerciales y migratorias, saliendo del Petén hacia la península de Yucatán y también hacia la zona de Champotón.

Entre las obras mejor conocidas del arte maya del Clásico tardío se encuentra el conjunto arquitectónico y escultórico de la ciudad de Palenque, y en especial un grupo de edificios realizados en el siglo VII, durante los reinados de K'inich Janaab' Pakal (o Pakal el grande) y de su hijo K'inich Kan Balam II. Se trata del Templo de las Inscripciones, que fue la tumba real de Pakal, y de los templos del Sol, de la Cruz y de la Cruz foliada, que celebran la transmisión del poder de Pakal a su hijo, Kan Balam. La arquitectura de los palacios y templos de Palenque replica en mampostería

Páginas siguientes:
Mural de la Batalla (Detalle). Talud oriente. Epiclásico. 700-900 d.C. Cultura olmeca-xicalanca. Zona arqueológica de Cacaxtla, Tlaxcala. D.R. © Agustín Uzárraga / Arqueología Mexicana / Raíces.





las formas de las viviendas comunes mayas, y utiliza cresterías en forma de celosía para incrementar la elevación de los templos.

El naturalismo expresivo del arte maya se pone de manifiesto en los relieves de los tableros de estuco de Palenque (Figura 32). Se trata de una estrategia de abstracción que opta por las proporciones anatómicas, el dibujo de curvas y contornos corporales, y cierta expresión gestual. Sin embargo, las figuras humanas no llegan a producir el efecto de un retrato; no procuran esa expresión individual y distintiva como había ocurrido en la época olmeca. Son figuras naturalistas pero genéricas.

Un fuerte rival de Palenque fue Yaxchilán, ciudad dominante en la cuenca del Usumacinta. La arquitectura de Yaxchilán es de un estilo similar al de Palenque. En cuanto a los relieves, también dedicados a la representación de rituales dinásticos y a algunos hechos políticos y militares, hay varios realizados en piedra, con notable profundidad y claroscuro (Figura 33), y algunos otros en estuco.

Los edificios mayas, del mismo modo que los teotihuacanos y otros de su época, tuvieron pintura sobre sus aplanados. En el exterior predominaba el rojo, y había también vistosos mascarones polícromos. En los interiores había pinturas figurativas con temas similares a los que vemos en tableros, dinteles y estelas. Buena parte de esas pinturas se ha perdido, pero se conservan algunos ejemplos, como el extenso programa pictórico de Bonampak, también en la cuenca del Usumacinta. Con lujo de detalles, en Bonampak se muestran algunas de las más ricas escenas de ritual político prehispánico: procesión, danza y sometimiento de los cautivos de guerra.[32]

La mayor abundancia de ejemplos del arte pictórico maya del período Clásico la encontramos en los vasos de cerámica de fondo plano y paredes rectas, desprovistos de patas. En ellos se representan escenas palaciegas y puede verse a sacerdotes y dignatarios, quienes eran, precisamente, los usuarios de estos vasos. Tras la muerte de un noble, su vaso se enterraba junto a él. Estamos seguros de que al menos algunos de estos vasos eran usados para beber chocolate. También pueden haberse utilizado para otras bebidas sagradas como el balché.

Figura 32
Cabeza de un gobernante con rica ornamentación. Modelado en estuco. Esta pieza es un buen ejemplo de esa paradoja del arte maya, que produce figuras con un pronunciado naturalismo, pero constreñidas por convenciones estilísticas tan fuertes que mitigan la sensación de realidad. De tal suerte, podemos ver retratos de diferentes personajes que, sin embargo, son muy parecidos unos a otros. La solemnidad de la expresión, la rigidez de la postura y la saturación de elementos ornamentales, son factores que contribuyen a neutralizar esa pulsión hacia el retrato.

Esta pieza es un fragmento: el tocado está incompleto en sus lados y en su remate superior; y la parte baja está fracturada. De hecho, es posible que haya sido una escultura de cuerpo completo. A juzgar por los cortes rectos del fragmento, es posible que la obra haya sido concebida como un mosaico y que las partes, elaboradas por separado, se hayan pegado a alguna superficie arquitectónica.

Cabeza con tocado. Maya. Estilo Palencano.
Santa Elena, Tabasco. Clásico tardío. 600-909 d.C.
50.8 x 34.2 x 21.5 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo

32 Mary Ellen Miller, *The Murals of Bonampak* (Princeton: Princeton University Press, 1986).







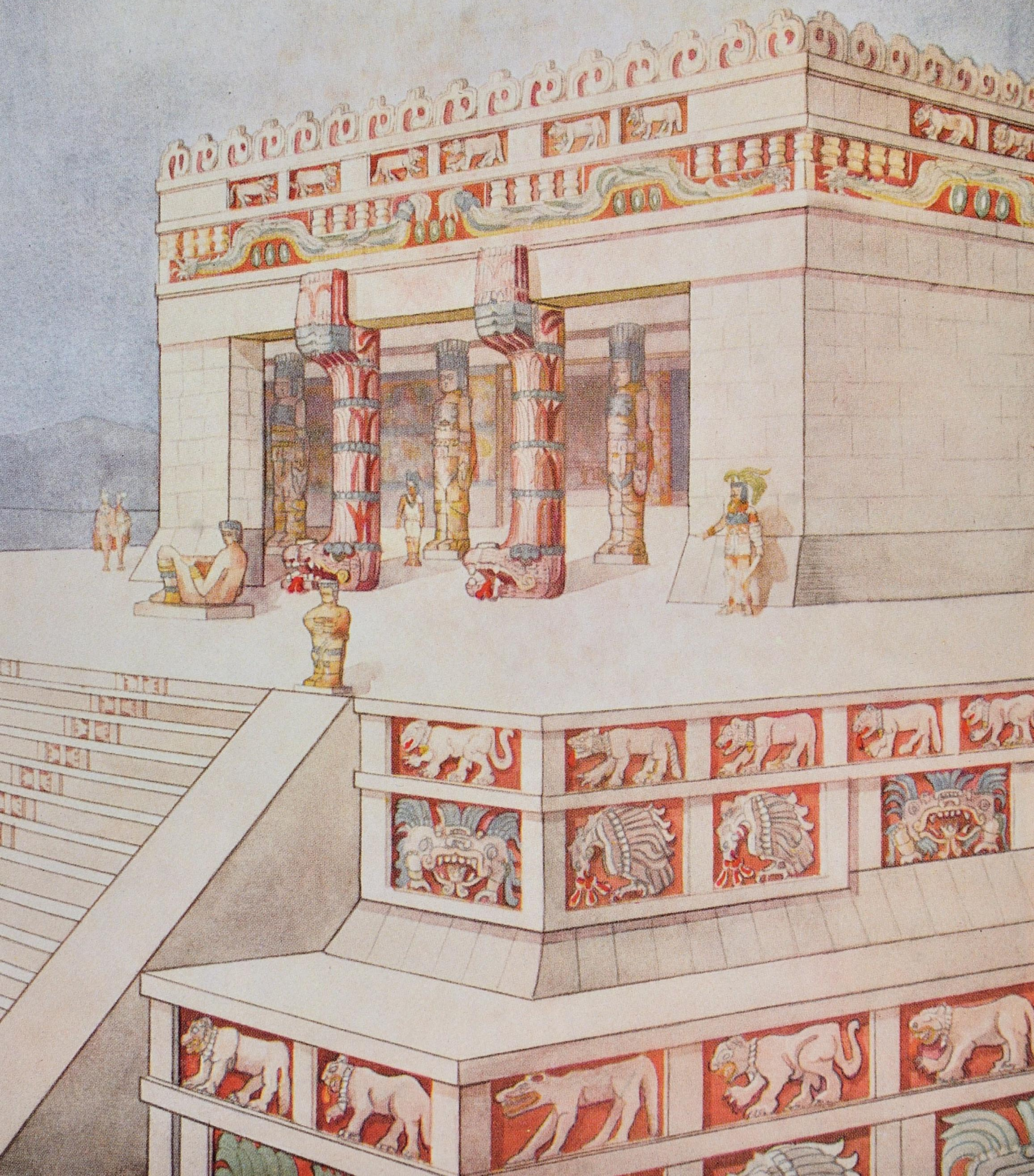




Figura 33
Panel con una serpiente de visión. Escultura en piedra. Los relieves de Yaxchilán constituyen uno de los ejemplos más notables de la talla en piedra en el área maya. Las incisiones del cincel son muy profundas y el relieve adquiere un dramático efecto de claroscuro.

En este panel se representa a una serpiente de cuyas fauces surge un personaje sobrenatural. Se trata de una representación de la práctica de invocar a los antepasados a través del ofidio que, por eso, se conoce como "serpiente de visión".

Panel con la imagen de una serpiente de fauces abiertas de la que surge una entidad sobrenatural. Maya. Cuenca del Usumacinta, probablemente de Yaxchilán. Clásico tardío. 600-909 d.C.
83 x 56 x 21.2 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo



La cultura y el arte toltecas y la síntesis norte-sur

El colapso del poder teotihuacano y el reacomodo demográfico y político en el valle de México y sus alrededores favorecieron la migración y el asentamiento de pueblos procedentes del Bajío y de las estribaciones de la Sierra Madre Occidental, generalmente llamados chichimecas. Pese a la rusticidad de su estilo de vida, propio de gente de pueblos serranos con tierras agrícolas precarias, la migración sostenida de los chichimecas propició una renovación cultural y garantizó una recarga demográfica, fundamentalmente de filiación nahua, especialmente en el siglo VIII (tras la caída de Teotihuacán) y, posteriormente, en los siglos XII y XIII de nuestra era (después del abandono de Tula). Estos inmigrantes se establecieron en algunos asentamientos ya existentes y también fundaron otros.

Los toltecas-chichimecas, que eran uno de esos grupos norteños, se asentaron al noroeste del valle de México, en la localidad hoy conocida como Tula; traían consigo algunas tradiciones y rasgos propios, como el uso de columnatas para formar largas áreas techadas y el montaje conocido como *tzompantli* o altar de cráneos. Es probable que algunas características de asentamientos como Chalchihuites y La Quemada, en Zacatecas, hayan formado parte del bagaje conocido por los toltecas fundadores de Tula.

Los toltecas-chichimecas establecieron alianzas y cruzaron sus linajes con los de los pueblos nahuas que seguían viviendo en la menguada Teotihuacán y en localidades como Azcapotzalco. Esto les dio arraigo político, pero lo más importante es que amalgamaron la cultura remanente de tradición teotihuacana con la propia, e incluso incorporaron las otras tradiciones que en el Clásico tardío habían arribado a la Meseta central, particularmente la maya.

Tula fue una gran ciudad,[33] aunque nunca alcanzó las dimensiones de Teotihuacán. Su concepción y estilo no derivan directamente del urbanismo que había predominado durante el

Figura 34
Pirámide de Tlahuizcalpantecuhtli, Tula, estado de Hidalgo. Dos gigantescas serpientes emplumadas erguidas forman la entrada al templo. Su postura hace pensar en el mito cosmogónico según el cual los dos gemelos, después de rasgar al gran monstruo ancestral, mantuvieron separadas la parte superior y la inferior, y así crearon un espacio para los hombres. En algunas versiones del mito los gemelos se transforman en serpientes para fungir como soportes. Los guerreros/atlantes en el interior del templo refuerzan el argumento de la epopeya sobre la necesidad de mantener separados los opuestos cósmicos.

En el friso superior del templo, debajo de las almenas, aparece la figura de la serpiente emplumada formando meandros, como en Teotihuacán y Xochicalco. Los relieves en los tableros del gran basamento representan una procesión en la que alternan águilas y jaguares, símbolo de las fuerzas opuestas del cielo y la tierra. De las fauces abiertas de un monstruo telúrico surge un personaje sagrado, que podría ser el Sol en el orto matutino, o Venus, como lucero del alba (este último detalle no se aprecia en el dibujo de Marquina).

Pirámide de Tlahuizcalpantecuhtli, Tula, estado de Hidalgo. Dibujo reconstructivo de Ignacio Marquina. Posclásico temprano. 900-1200 d.C.
Ignacio Marquina, *Arquitectura prehispánica. Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia I*, p. 152.
Reprografía

33 Una síntesis muy completa es la de Richard Diehl, *Tula: the Toltec Capital of Ancient Mexico* (London: Thames and Hudson, 1983).

Clásico en el valle de México. El sistema de conjuntos multifamiliares de mampostería propio de Teotihuacán no se reprodujo en Tula, donde encontramos una forma más simple y segmentada. Una barda perimetral reunía y aislaba cada conjunto; en su interior había agrupaciones de tres o cuatro cuartos alrededor de un patio. Cada uno de los cuartos podía albergar a una familia nuclear, con lo cual el conjunto habitacional tolteca típico llegaba a reunir máximos de doce a quince personas. Las construcciones estaban hechas en su gran mayoría de adobe y no de mampostería. Este modelo urbanístico coincide, en términos generales, con el que predominaba en las ciudades nahuas en tiempo de la conquista española y en particular con el de Tenochtitlan, que ha sido ampliamente documentado.

Los toltecas continuaron la tradición del culto a Quetzalcóatl, central en Teotihuacán y Xochicalco. A diferencia de estas dos últimas ciudades, donde existen basamentos cubiertos con relieves de la serpiente emplumada, en Tula las mayores imágenes de Quetzalcóatl son un par de columnas de piedra que formaron la entrada de un templo en lo alto de una plataforma.[34] Las serpientes apoyaban su cabeza en el piso (funcionando como bases de las columnas) y erguían su cuerpo. En lo alto, las colas hacían un ángulo para sostener el dintel. Ese pórtico daba ingreso a un gran templo cuyo techo de vigas debió ser sostenido por los célebres atlantes: representaciones ciclópeas de guerreros erguidos (Figura 34).

El conjunto ceremonial de Tula estaba formado por estructuras como la llamada Pirámide del Sol (muy grande, pero sin la ornamentación de los otros edificios); la pirámide de Tlahuizcalpantecuhtli (o Venus), con sus atlantes; el Palacio quemado y las columnatas de una extensión nunca vista en Mesoamérica; así como juegos de pelota y el *tzompantli* o altar de cráneos. Semejante grupo de construcciones refleja la riqueza y la importancia simbólica de la ciudad hacia el año 1000 y, a su vez, plantea uno de los problemas más interesantes de la historia del arte y el urbanismo prehispánicos: pese a su originalidad, existe otro conjunto asombrosamente semejante en Yucatán. En el ensanche hacia el norte de la antigua ciudad de Chichén Itzá, que se realizó en el Posclásico temprano, hay una plaza central con numerosos elementos equivalentes a los de Tula, en ubicaciones y con características semejantes. La gran plataforma conocida como El Castillo tiene una posición y un protagonismo comparables con la pirámide del Sol de Tula. La correspondencia es exacta en otros elementos de

34 Se ha identificado ese gran templo como de Tlahuizcalpantecuhtli, es decir, Venus lucero del alba, una de las funciones o identidades de Quetzalcóatl.

ambas ciudades, como el juego de pelota, los relieves de águilas y jaguares, y, sobre todo, las interminables columnatas situadas en el nivel de la plaza. En Chichén Itzá están presentes también las columnas con forma de serpiente emplumada, los pilares con figuras de guerreros esculpidas en sus caras, el *chac mool* (Figura 35), el *tzompantli* y las imágenes del monstruo devorante.

Las semejanzas son tales que un conjunto no pudo haberse hecho sin conocimiento del otro.[35] Como la fecha de construcción se sitúa en ambos casos alrededor del año 1000, todavía es vigente el debate sobre cuál de los dos conjuntos influyó sobre el otro. Pero una tercera vía de explicación cobra fuerza, ahora que conocemos el "internacionalismo" de las etnias comerciantes que reanimaron la política del Clásico tardío y propiciaron la estabilidad de la fase tolteca: ambas ciudades pudieron construirse de manera simultánea, con la presencia de élites que participaban en un proyecto común ligado con el intercambio a larga distancia. La reconexión de las regiones era prioritaria para los señoríos de mercaderes cuya población se hallaba repartida en pueblos a muchos kilómetros de distancia.

No debe restarse importancia a otro asunto relacionado específicamente con la escultura tolteca, en sus aspectos técnicos y estilísticos. Los relieves de Tula muestran algunos indicios del estilo que veremos en las superficies de templos y otros recintos en el Posclásico tardío; lo que llamamos tradición Mixteca-Puebla. Asimismo, la escultura de bulto tolteca, caracterizada por un realismo expresivo no naturalista, de volúmenes rígidos y movimiento contenido, marca el inicio de una tradición a la que pertenece la propia escultura mexica.

Un caso contemporáneo a Tula y que podría estar conectado también a la historia de los nahuas de la Meseta central, es el de la escultura huasteca en piedra, que comparte rasgos estilísticos con la tradicional tolteca-mexica.

Páginas siguientes:
Figura 35
Templo de los guerreros, Chichén Itzá. Península de Yucatán. Tres elementos bien conocidos de la ciudad de Tula aparecen con idéntica iconografía y algunas peculiaridades estilísticas en el Templo de los Guerreros de Chichén Itzá: las columnas con forma de serpiente emplumada, que forman un ángulo recto para sujetar el dintel; los pilares con guerreros esculpidos en sus caras, y el *chac mool*.

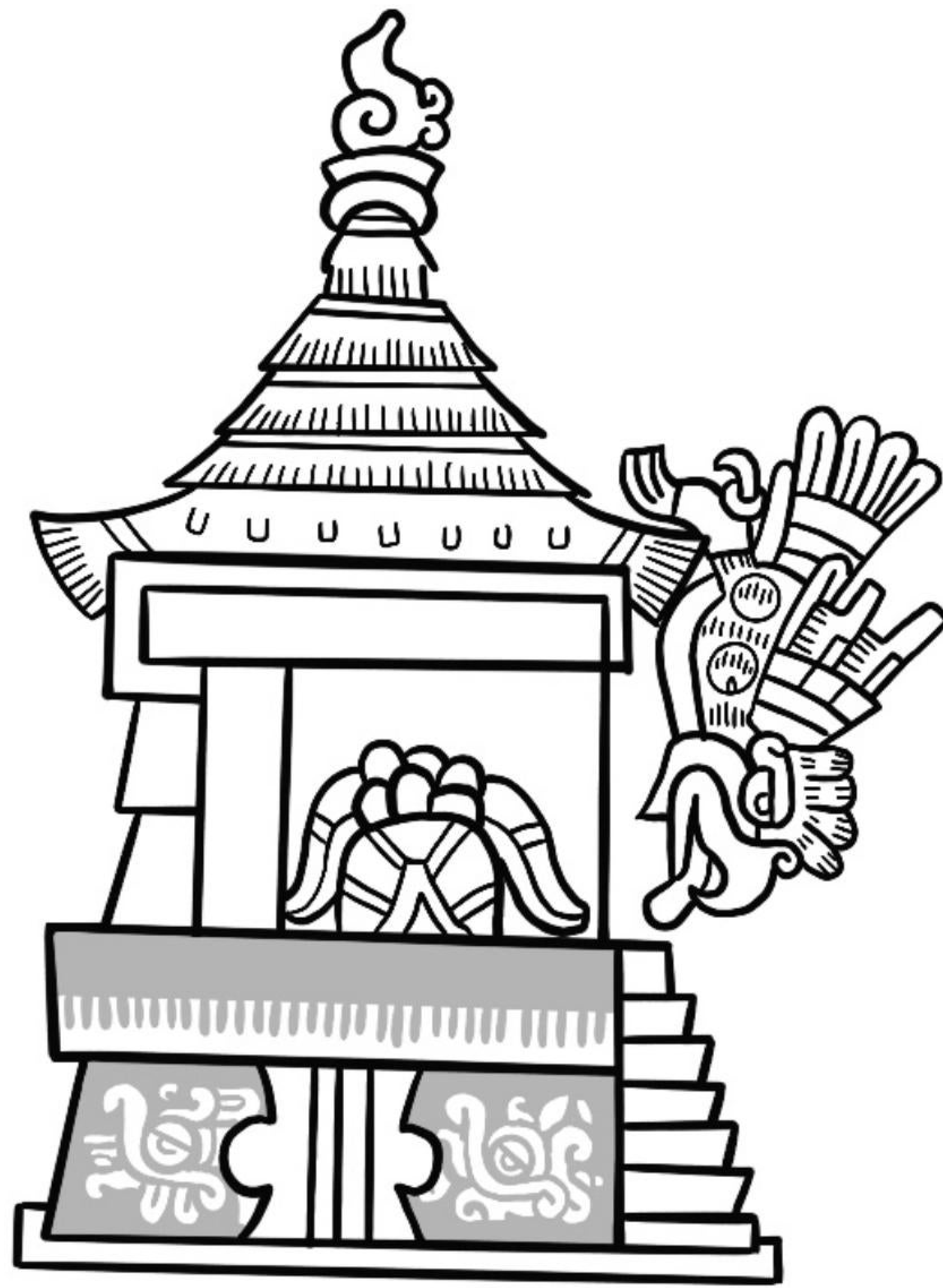
La figura tolteca o maya-tolteca del *chac mool* es inconfundible y completamente novedosa en la historia de Mesoamérica; no hubo nada similar en el período Clásico. Podríamos explicar el *chac mool* como la representación de un sacerdote en una postura reclinada pero tensa, con un plato de ofrendas sobre el abdomen; como si estuviera permanentemente ofrendando algo. Los artistas y sacerdotes de Tula y de Chichén Itzá concibieron esa figura y le dieron un lugar muy importante en sus espacios ceremoniales.

Templo de los guerreros, Chichén Itzá. Península de Yucatán. Posclásico temprano. 900-1200 d.C.
Foto: iStock.com/CampPhoto

35 Jeff Karl Kowalski y Cynthia Kristan-Graham, eds. *Twin Tollans: Chichén Itzá, Tula, and the Epiclassic to Early Postclassic Mesoamerican World* (Washington: Dumbarton Oaks, 2011).









La gran tradición Mixteca-Puebla

Figura 36
Códice Nuttall o Códice Zouche Nuttall. En esta escena, que describe la llegada de dos sacerdotes a un templo, podemos apreciar la diferencia de escalas y el tratamiento de las proporciones de las figuras. El templo en su totalidad, desde el basamento hasta la cúspide del santuario, tiene la misma altura que una figura humana, claramente está representado en otra escala. El águila que cae frente al templo parece tener una escala similar a la de los sacerdotes. De manera llamativa, el sahumador zoomorfo que lleva uno de los sacerdotes y del cual surgen volutas de humo es casi del mismo tamaño que la persona. La bolsita (*xiquipilli*) de copal que cuelga a su espalda parece también desmesuradamente grande. Ambos objetos han sido representados a una escala distinta a la de la figura humana: su tamaño anormalmente grande hace inmediatamente distinguible la acción del personaje, ofrendar, así como el color negro los identifica a ambos como sacerdotes.

Códice Nuttall o Códice Zouche Nuttall. Museo Británico, Londres. Códice prehispánico de contenido histórico procedente de la Mixteca Alta. Posclásico tardío. 1200-*ca.* 1521 d.C.
19 x 25.5 cm

Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, eds., *Códice Zouche-Nuttall. Crónica mixteca: El rey 8 Venado, Garra de Jaguar y la dinastía de Teozacualco*-Zaachila, lám. 9.
Dibujo: Aban Flores Morán

A lo largo de toda Mesoamérica, en la época de la conquista española, los muros de templos y palacios estaban cubiertos de pinturas. También estaba generalizada la pintura de códices (hechos de piel o de fibra vegetal) y de cerámica. Todas estas expresiones pictóricas seguían una serie de directrices estilísticas comunes y compartían una buena parte de su repertorio iconográfico. El fenómeno se concentró y se expresó con mayor claridad en el México central,[36] pero hay indicios de su vigencia en toda Mesoamérica, incluso cuando coexiste con otros estilos regionales. El concepto con el cual se ha designado a esa tradición unificadora de la pintura del Posclásico es "tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla".[37]

La tradición Mixteca–Puebla se desarrolló también en otros soportes, como el mosaico de turquesa, la concha y el hueso, e incluso la piedra. El bajorrelieve Mixteca–Puebla se caracteriza por recortar las siluetas, para trabajar luego su interior con incisiones someras, sin dar a las formas volumen, sin excavar diagonalmente ni redondear las partes interiores de la figura. De tal manera que se comporta prácticamente como una expresión bidimensional.

La tradición Mixteca-Puebla fue propicia para el desarrollo de una estrategia conceptual en la cual los objetos se sitúan en una superficie pictórica ajena a la simulación del espacio, pues se privilegia la relación semántica (y no espacial-ilusoria) entre los componentes. En el Posclásico tardío el lenguaje pictográfico se

36 Es decir, tal como lo ha definido Bernardo García: la franja entre las grandes cordilleras que cruzan nuestro país en dirección Norte-Sur, que abarcaría, grosso modo, desde el valle de Oaxaca, en el sur, hasta el Bajío.

37 Sobre el fenómeno Mixteca-Puebla: H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, eds., *Mixteca-Puebla. Discoveries and research in Mesoamerican art and archaeology* (Culver City, CA: Labyrinthos, 1994). Donald Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period* (New Haven: Yale University Press, 1959). Pablo Escalante Gonzalbo, "The Mixteca-Puebla Tradition and H. B. Nicholson", en Matthew A. Boxt y Brian D. Dillon, eds., *Fanning the Sacred Flame. Mesoamerican Studies in Honor of H. B. Nicholson* (Boulder, Colorado: University Press of Colorado, 2012), 293-307.

desarrolló más que nunca en Mesoamérica, precisamente gracias a la idoneidad del estilo Mixteca-Puebla.

Se utilizaban diferentes escalas para los componentes de cada escena o conjunto pictórico: una escala para las montañas, otra para la arquitectura, una distinta para las personas, una más para las joyas, etcétera. Además de la pluralidad de escalas de los diferentes componentes de la escena, se modificaban las proporciones internas de las figuras para generar estereotipos, en busca de la mayor claridad conceptual. Así, por ejemplo, la figura humana no guardaba las proporciones anatómicas reales: las cabezas eran grandes respecto al resto del cuerpo (1:3, en promedio); los brazos y las piernas eran muy delgados; las manos y los pies, grandes. Y los complementos y ornamentos corporales tenían también su propia escala: las sandalias eran muy vistosas; las joyas sobre el pecho eran enormes, y también los tocados y orejeras eran muy grandes. Semejante diseño tenía el propósito de clarificar las acciones que realizaban los personajes, así como su jerarquía y función (Figura 36).[38]

Las formas se encerraban con una línea de grosor invariable que llamamos "línea-marco", y dentro de ellas no se aplicaban variaciones tonales o lumínicas que sugieran volumen. Las partes se yuxtaponían para formar figuras, con una lógica modular: al esquema básico de la arquitectura, por ejemplo, se le añadían diversas formas complementarias para indicar si era un templo o un palacio, y a qué deidad estaba dedicado o a quién pertenecía, etcétera. El esquematismo de las formas era muy pronunciado, de manera que éstas no reflejaban las variantes individuales y detalles de los objetos, sino estrictamente los "tipos" que podían emplearse en la construcción de diversas escenas.

La presencia reiterada de ciertas figuras y símbolos en las obras de la tradición Mixteca-Puebla permite identificar un repertorio iconográfico particular, compartido por las regiones: jaguares y águilas, cráneos y otros huesos, jade y plumas, tronos reales, franjas de nubes y lluvia, montañas, templos, pedernales sacrificiales, grecas simbólicas, figuras humanas, representaciones del sol, las estrellas, el cielo nocturno. También eran muy frecuentes en aquel repertorio los signos calendáricos, particularmente los que correspondían con las veinte figuras del *tonalpohualli* o calendario adivinatorio: lagarto, viento, casa, lagartija, serpiente, muerte, venado, conejo, etcétera.[39]

38 Sobre el imperativo de claridad conceptual y otras características de los códices mesoamericanos, ver Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010).

39 Hay magníficas ediciones digitales de varios códices de tradición mesoamericana, tanto

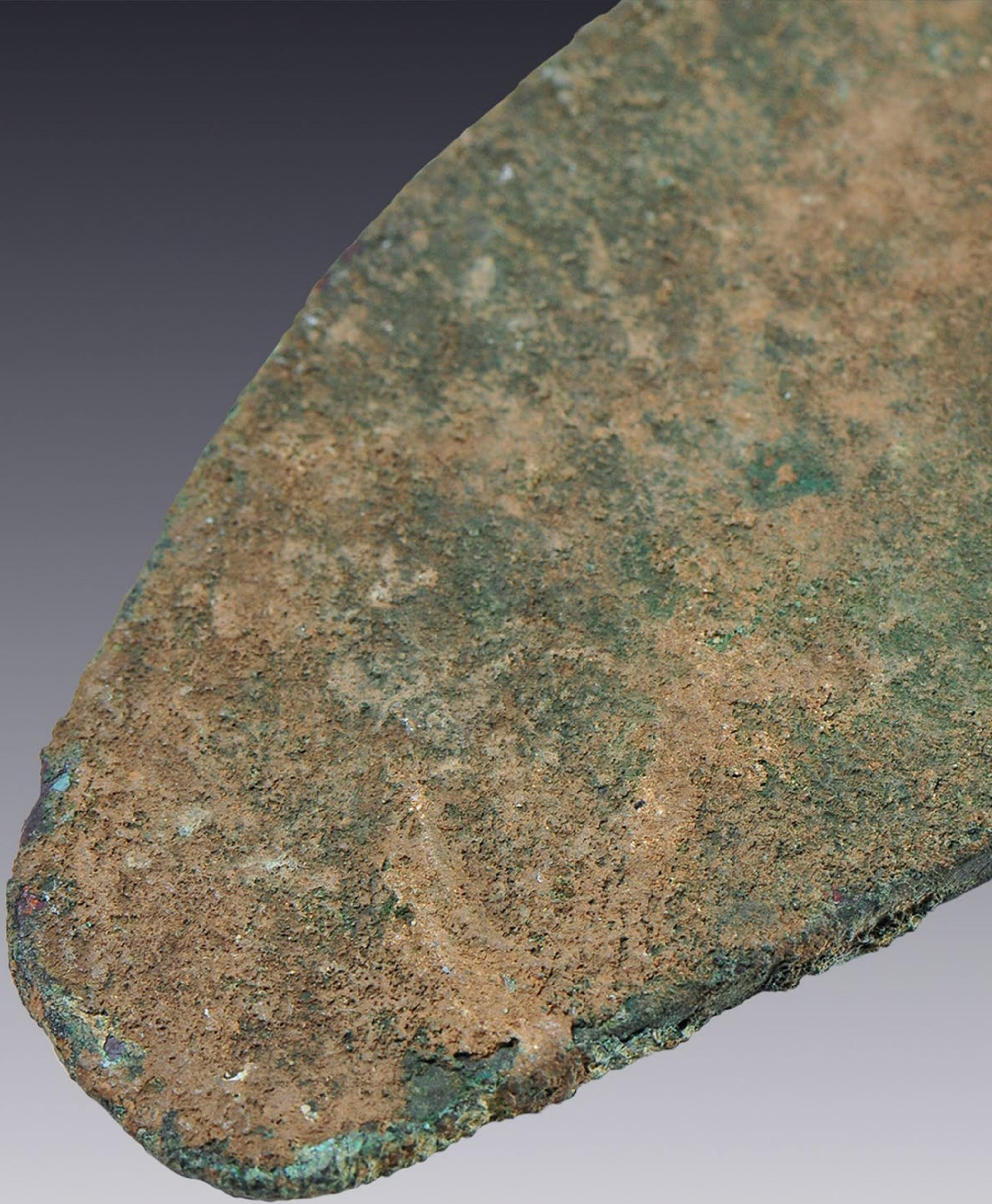
El estilo y la estrategia conceptual de la tradición Mixteca-Puebla parece haber surgido de una amalgama de tradiciones del período Clásico, muy especialmente de Teotihuacán y Monte Albán, pero con un componente muy importante en lo tocante a las técnicas de la cerámica polícroma (que fue un soporte persistente de la tradición) de la zona de Campeche. Estas vertientes artísticas de origen clásico parecen haberse reunido en un centro comercial y político entre finales del Clásico tardío y el Posclásico temprano. Diversos indicios, pero especialmente las secuencias cerámicas, apuntan a Cholula, como la ciudad en que se produjo la reunión de tradiciones.[40]

Significativamente, la tradición Mixteca-Puebla siguió siendo una tradición multiétnica e incluso se convirtió en un vehículo de cohesión religiosa y política para las noblezas mesoamericanas del Posclásico, sin importar que fueran nahuas, mixtecas, zapotecas, popolocas o de otra etnia.

La mayoría de los códices indígenas que conocemos pertenecen a la tradición Mixteca-Puebla, y todos aquellos que se realizaron en la época colonial conservan en algún grado huellas de la antigua tradición del Posclásico.

prehispánicos como coloniales. Una excelente reproducción del Códice Colombino se puede consultar en la imprescindible Biblioteca Digital Mundial, auspiciada por la Biblioteca del Congreso, en Washington. Esta es la liga: https://bit.ly/3ygLY4t

40 Opiniones sobre el punto de origen de la síntesis pueden encontrarse en H. B. Nicholson y Eloise Quiñones, *The Mixteca Puebla*…



Pueblos del Posclásico

La diversidad regional marcó todas las etapas de la historia de Mesoamérica después de la etapa olmeca, incluso cuando poderes hegemónicos como el teotihuacano o el tolteca controlaron, sujetaron o simplemente ejercieron su influjo cultural y religioso sobre otros pueblos. Durante el Posclásico tardío, los nahuas volvieron a construir un poder imperial en el valle de México y su influencia política logró marcar la cultura y el arte de regiones apartadas. Aun así, subsistieron culturas con un arte propio y una fuerte identidad.

En el Occidente de México observamos la paradoja de un estilo cultural cercano al del resto de Mesoamérica, pero a la vez *sui generis* y renuente al contacto con otras regiones. El imperio tarasco, desde sus cabeceras en Pátzcuaro, Ihuatzio y Tzintzuntzan, impulsó el desarrollo de una cultura original, ligada a los pueblos de lengua purépecha que habían vivido por siglos en la región, aunque algunas tribus habían migrado y permanecido en el norte de Mesoamérica por unos siglos.[41]

La arquitectura tarasca se caracterizó por el uso de recubrimientos a base de cortantes lajas, en lugar de las piedras achatadas, mampuestas de los edificios de la Meseta central. Los constructores purépechas prefirieron estructuras empinadas, como el templo mayor de Ihuatzio, y además desarrollaron un tipo de basamento ceremonial al que se denomina *yácata* en su lengua. Se trata de plataformas de planta mixta formadas por un círculo que se conecta con un rectángulo (Figura 37).

La escultura de estas ciudades tiene cierta inclinación naturalista, pero difiere de la tradición tolteca-mexica en su opción por las formas angulosas, casi geométricas, de manera que las extremidades de hombres y animales, por ejemplo, se asimilan a la forma de prismas rectangulares. No se conocen ejemplos de estructuras

Instrumento de labranza. Azada de bronce con impresión de una tela. Tarasca. Posclásico tardío. 1200-1521 d.C.
7.3 x 31.5 x 1 cm (Detalle)
Colección Prehispánica. Museo Amparo

41 Una lectura general: Alfredo López Austin, *Tarascos y mexicas* (México: SEP, Fondo de Cultura Económica, 1981, Col. Sep80's).





Figura 37
Yácatas de Tzintzuntzan, señorío de población purépecha. A lo largo de la historia de Mesoamérica se advierten variaciones regionales que modifican las expresiones artísticas y la arquitectura. Con necesidades y soluciones muy similares, cada época y región añadió combinaciones y matices propios. La llamada *yácata* es una solución típica de la cultura tarasca del Posclásico y consiste en la articulación de una forma circular y otra rectangular que comparten la cimentación y forman parte de una misma estructura, de tal suerte que un tramo de la circunferencia, aproximadamente una quinta parte, queda fusionado con la forma rectangular, encajado.

Yácatas de Tzintzuntzan, señorío de población purépecha. Cultura tarasca. Posclásico tardío. 1200-*ca*. 1521 d.C.
Foto: iStock.com/Esdelval



habitacionales tarascas con aplanados y pintura mural, quizá por el fuerte predominio del adobe y la madera. Tampoco conocemos códices prehispánicos tarascos, y los coloniales son escasos y reflejan poca o ninguna cercanía con la tradición Mixteca-Puebla.

También en el vestido y en la cultura material y ornamental los tarascos se distinguieron de otras culturas mesoamericanas. Los hombres usaban largas túnicas de mangas en lugar de los mantos y bragueros propios de otras regiones.[42] En general podríamos describir su cultura material como más sencilla o pobre, sin olvidar sin embargo la curiosidad de los objetos de cobre, pendientes y pectorales laminados, por ejemplo, y los de bronce, únicos en Mesoamérica (Figura 38).

En la península de Yucatán florecieron numerosas ciudades Estado durante los tres siglos anteriores a la conquista española, una vez cerrado el ciclo de hegemonía de Chichén Itzá, Uxmal y Mayapán. Los conquistadores encontraron numerosos principados sin un poder unificador, pero no por ello menos aguerridos en la defensa.

Figura 38
Instrumento de labranza. En lengua purépecha se conoce con el nombre de *tarehcua* al instrumento de labranza equivalente al náhuatl *huictli* y al taíno *coa*. Se trata de un artefacto muy similar a la azada, excepto en el hecho de que la hoja del instrumento prehispánico es paralela al mango y entra en la misma dirección del empuje que la hunde en la tierra.

Lo que hace especialmente importante la *tarehcua* tarasca para la historia de la tecnología y los materiales en Mesoamérica es el uso del bronce. En lugar de ser una sola pieza tallada en madera, como ocurre en las otras regiones, la *tarehcua* está hecha de dos piezas, el mango de madera y la hoja de bronce, con el soporte para fijarla al mango.

La metalurgia, desarrollada en el Occidente de México por influencia sudamericana, tuvo apenas una aplicación suntuaria en las otras regiones, en las que se hacían objetos laminados de oro y cobre. En Michoacán se combinó el cobre con arsénico o estaño y se produjeron resistentes piezas de bronce, como esta hoja de *tarehcua*.

Azada de bronce con impresión de una tela.
Tarasca. Posclásico tardío. 1200-1521 d.C.
7.3 x 31.5 x 1 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo

42 Una fuente etnohistórica fundamental para el estudio de la historia de los tarascos es *La relación de Michoacán*, versión paleográfica, separación de textos, ordenación coloquial, estudio preliminar y notas Francisco Miranda (México: SEP, 1988).

Las huellas de la tradición Mixteca-Puebla son perceptibles en Yucatán desde la época del esplendor de Chichén Itzá, especialmente en la pintura mural de la batalla, junto a elementos propiamente toltecas. También en Mayapán se advierte la presencia de rasgos Mixteca-Puebla, como la paleta cromática y la línea-marco apreciable en algunas pinturas.

El mayor conjunto de pintura mural maya del Posclásico del que tengamos noticia es el de Tulum,[43] un enclave de mercaderes, fortificado por una magnífica muralla, situado frente al mar. En varias habitaciones ubicadas sobre plataformas de poca altura hay pinturas en las que se advierte una combinación de rasgos mayas con los de la tradición Mixteca-Puebla.

Particularmente en la Estructura 16, son muy notables las afinidades con la tradición Mixteca-Puebla en el diseño de la figura humana y en la estrategia de composición de las escenas. La narrativa pictórica de este conjunto podría compararse con la de los códices mixtecos. Claramente se advierten elementos del repertorio iconográfico Mixteca-Puebla como la banda celeste, la banda terrestre, el pedernal, los frisos de plumas, el personaje de Xiuhcóatl, la serpiente anudada y otros más (Figura 39).[44]

La influencia de la tradición Mixteca-Puebla en la región maya también puede verificarse en los pocos códices que se conservan. Junto a los signos silábicos y calendáricos del sistema maya de escritura, los códices de París, Madrid y Dresde tienen múltiples afinidades con las convenciones Mixteca-Puebla en las escenas pictográficas y en las formas y posturas de la figura humana.

Desde la época tolteca había comenzado un proceso de crecimiento demográfico y también de expansión comercial y política de los grupos de etnia mixteca, que llegaron a establecer núcleos de población y una presencia política muy importante en lo que hoy es el sur de Puebla, y en la mayor parte de Oaxaca.

Si la hegemonía cultural de los zapotecos marcó la región oaxaqueña en la época de Monte Albán, ese lugar fue ocupado por los mixtecos en el Posclásico. Los señoríos mixtecos alcanzaron un punto de madurez política y militar que les condujo a ocupar regiones en las que no habían estado presentes antes. En la documentación del siglo XVI es común encontrar barrios o aldeas de mixtecos, interactuando con nahuas y popolocas bajo un mismo orden político. Por otra parte, los centros de poder de la sierra,

43 Arthur Miller, *On the Edge of the Sea, Mural Painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo* (Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1982).

44 Pablo Escalante Gonzalbo y Saeko Yanagisawa, "Tulum, Quintana Roo, y Santa Rita Corozal, Belice. Pintura mural", en Arqueología Mexicana, vol. XVI, núm. 93 (septiembre-octubre 2008): 60-65.

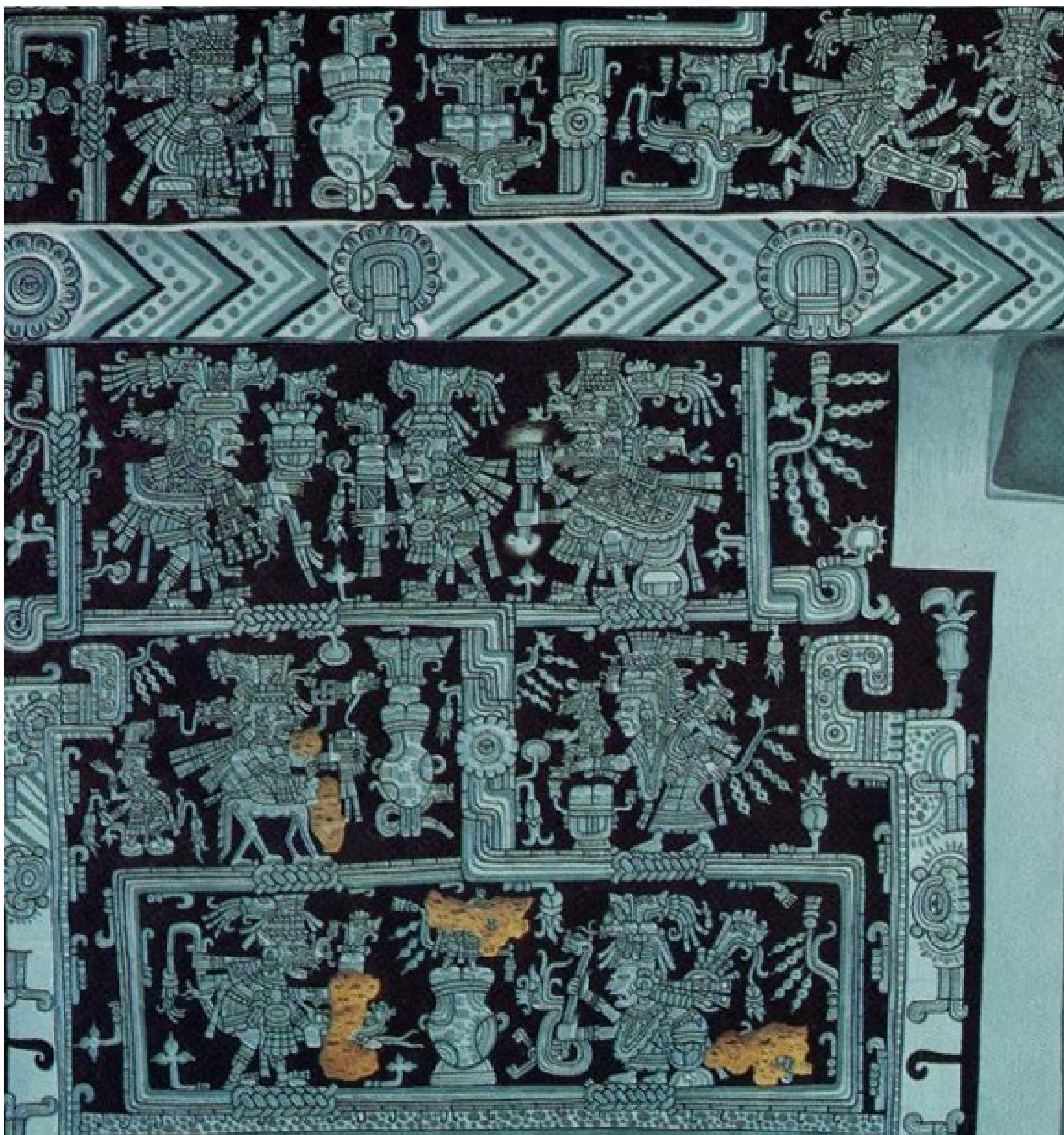


Figura 39
Fragmento del mural 2 en la Estructura 16 de Tulum. El despliegue narrativo en niveles, el friso con las V engarzadas a la manera del mosaico plumario, la representación del suelo, en la parte baja, con una franja pedregosa; todos esos elementos corresponden más con la tradición Mixteca-Puebla que con la vieja pintura maya.

También identificamos la huella Mixteca-Puebla en el diseño de la figura humana, las grandes sandalias de lazo, el trono de patas escalonadas, el metate y la postura de la mujer que lo utiliza, los ademanes de presentación de las ofrendas, entre otros rasgos.

La fuerza de la tradición Mixteca-Puebla en Tulum puede explicarse por el hecho de que se trata de una pequeña ciudad de mercaderes. Precisamente ese tipo de grupos, acostumbrados a cruzar diferentes regiones en muy largas rutas, fueron responsables de la formación de síntesis artísticas como las que advertimos en el Clásico tardío y en el Posclásico.

Estructura 16 de Tulum. Posclásico tardío. 1200-*ca.* 1521 d.C.
Arthur G. Miller, *On the Edge of the Sea: Mural Painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*.
Tomado de https://archive.org/details/miller-on-the-edge-of-the-sea
Dibujo: Felipe Dávalos (Detalle)

como Coixtlahuaca, emprendieron una estrategia de alianzas matrimoniales que les permitió construir una red bastante estable de la Mixteca Alta al valle de Puebla, favorable para el comercio y para evitar el conflicto.

En el valle de Oaxaca los mixtecos asimilaron rasgos de la cultura zapoteca, como el diseño de los espacios funerarios, pero contribuyeron también con sus propias tradiciones artísticas. Sobresale la orfebrería, inexistente en el período Clásico y que los mixtecos desarrollaron más que ningún otro pueblo de Mesoamérica. Los orfebres mixtecos utilizaron la técnica de la cera perdida para la fundición de sus piezas, y también lograron hacer filigranas con alambre de oro soldado (Figura 40). Una buena muestra de la orfebrería mixteca salió a la luz cuando se exploró la Tumba 7 de Monte Albán, construida por los mixtecos en el Posclásico tardío, dentro de la antigua ciudad zapoteca, para entonces abandonada.[45] La combinación de oro y turquesa y la ejecución de tallas en cristal de roca fueron otros rasgos típicos del arte mixteco.

Los señoríos mixtecos destacaron en el arte pictográfico; produjeron algunos de los más notables códices históricos, como el *Nuttall*, el *Bodley* y el *Selden*, en los que se relata la historia de aquellos reinos, sus alianzas y sus guerras.[46]

Páginas siguientes:
Figura 40
Medallón de oro de la cabeza de un búho. A veces confundimos las máscaras o cabezas de águila y las de búho porque, vista de frente, la cabeza del águila tiene cierta redondez y las plumas alrededor de sus ojos se esponjan también. En este caso, sin embargo, los pares de plumas que emergen diagonalmente y hacia arriba, a ambos lados de la cabeza, y el énfasis en la circunferencia de plumas que rodea los ojos nos indican que se trata de un búho.

La pieza principal se hizo por medio de fundición, con la técnica de la cera perdida, que era la más común en orfebrería, muy adecuada para las figuras huecas y cascabeles. Pero el fantástico, finísimo despliegue de ilusorias plumas alrededor de los ojos fue realizado con una técnica de filigrana, soldando hilo de oro. También se soldaron las anillas y aros para sujetar los cascabeles en la parte baja del medallón.

Medallón de cabeza de búho. Tradición Mixteca-Puebla. Oaxaca. Posclásico tardío. 1200-1521 d.C.
6 x 14 x 2.7 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo

45 Alfonso Caso, *La tumba 7 de Monte Albán es mixteca* (México: Imprenta Mundial, s.f. [años 1930]).

46 Alfonso Caso, *Interpretación del Códice Bodley 2858* (México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1960). Alfonso Caso, *Interpretación del Códice Selden 3135* (México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1964).







Los mexicas

La civilización mesoamericana destaca en el conjunto de las civilizaciones antiguas por el número, complejidad y riqueza de sus ciudades. La mayoría de ellas estaban provistas de dispositivos propiamente urbanos, como pavimentos, drenaje, plazas, palacios y fortificaciones, y un diseño que distribuía áreas públicas, mercados, vialidades, zonas habitacionales. Dentro de ese panorama general, los nahuas de la Meseta central tuvieron el lugar más destacado; construyeron ciudades magníficas, como Teotihuacán, Cholula, Tula y Tenochtitlan. Esta última, situada sobre suelo artificial en el lecho del lago de Tetzcoco, fue la capital de uno de los mayores imperios de la época prehispánica. A partir de un pequeño islote, los mexicas extendieron el asentamiento fabricando chinampas —unas de uso urbano y otras agrícolas— hasta formar una gran isla. En el extremo norte de la isla se asentó una facción de los mexicas, la de los tlatelolcas. De este modo, la isla quedó dividida por dos señoríos México-Tenochtitlan y México-Tlatelolco. La Ciudad de México en su conjunto estaba compuesta por una red de caminos y canales. La intersección de ambos se resolvía con puentes de madera hechos a base de tablones. De ese modo, la ciudad podía recorrerse indistintamente a pie o en canoa. Para el traslado de mercancías, la canoa era preferible.

Las plazas, templos y palacios más importantes se encontraban en el centro y en las orillas de las calzadas principales. Los palacios estaban hechos de mampostería y contaban con tapancos, terrazas y azoteas de pisos pulidos; tenían grandes escalinatas y sus muros exteriores se remataban con almenas. La arquitectura habitacional común era de adobe, plantada sobre cepas de mampostería, con vigas de madera a manera de dinteles. Los techos se cerraban con troncos delgados y ramas, se recubrían con un entortado, y la parte externa se estucaba y pulía, lo que permitía crear azoteas impermeables, e incluso brillantes, como observaron los conquis-

tadores. Algunos de los cuartos de estas viviendas populares tenían también tapancos.[47]

Las dos ciudades de la isla, Tlatelolco y Tenochtitlan tenían en su centro un sistema formado por dos plazas, una religiosa y la otra cívica. En las plazas religiosas, rodeadas de muros, había diversos edificios para el culto de los dioses y para las congregaciones de sacerdotes y de otros personajes de la milicia y la nobleza cuando debían desempeñar alguna función ritual. En las entradas de templos y palacios, y en algunos espacios interiores había esculturas en piedra, generalmente policromadas, en las que se reproducían las imágenes de los principales dioses y mitos (Figura 41).

El arte mexica debe verse como parte de un complejo sistema simbólico, sacrificial, religioso y político;[48] la interdependencia de las diferentes manifestaciones es notable y ninguna se explica por sí sola. Escultura y pintura, por ejemplo, están estrechamente ligadas a la arquitectura de templos y palacios. Pero también lo están los textiles y la plumaria, los estandartes de papel, los escudos, la danza y la música. No estamos hablando de edificios que, a lo largo de los años o los siglos, van acumulando imágenes y parafernalia de diferentes ceremonias: el arte imperial mexica llegaba a fabricarse en pocos meses. Ante la proximidad de una fiesta de coronación, o tras una serie de campañas militares victoriosas, los talleres de la ciudad y muchas de las provincias tributarias trabajaban febrilmente para producir el conjunto de las obras requeridas, que inundaban las plazas a satisfacción de los gobernantes. Incluso para los festivales del calendario ritual era posible adornar plazas y templos con obras nuevas cada vez; el orden tributario permitía eso. Mientras tanto, los jóvenes aprendían en las *cuicacalli* las danzas que debían ejecutar, los sacerdotes definían los mensajes simbólicos de altares, parapetos e inscripciones; los observadores del cielo corroboraban hechos astronómicos implicados en la fiesta, y las vírgenes de las casas de mozas mantenían limpios otros templos.

La obra arquitectónica más prominente de la ciudad mexica era el templo dual, con dos escalinatas y dos santuarios, dedicados a Huitzilopochtli y Tláloc respectivamente. El basamento de dicho par de templos era una gran representación de la montaña de serpientes, Coatepec, sitio mítico de la tradición mexica ligado al nacimiento de su dios Huitzilopochtli. Uno de los ritos más importantes de la religión mexica era el sacrificio humano por ex-

Figura 41
Jaguar recostado. Escultura en piedra con restos de pintura roja. Este es un buen ejemplo de lo que llamamos esculturas funcionales, típicas del arte tolteca y muy utilizadas en las ciudades del Posclásico. Se trata de esculturas, generalmente provistas de una base para fijarse en el piso, que realizaban alguna función tectónica o ceremonial. Por ejemplo, los atlantes detienen techos o altares, el chac mool sostiene una ofrenda, los portaestandartes sujetan diversos emblemas. Algunas de estas esculturas tenían la función de flanquear las puertas o coronar las escalinatas, a manera de guardianes. Sería el caso de esta figura de un jaguar.

La calidad de la talla, la redondez de las formas y detalles, como el dibujo de ojos y bigote, corresponden con la última etapa de la escultura nahua del Posclásico. Lo más probable es que esta pieza proceda de alguna de las principales ciudades del valle de México, quizá de la propia Tenochtitlan.

La figura del jaguar es importantísima en la cosmovisión nahua del Posclásico. Representa uno de los opuestos cósmicos (el otro es el águila) y está ligado al inframundo y a la noche. La lucha del águila y el jaguar se usó como alegoría de la guerra, y de la activación del mundo por la confluencia de los opuestos.

Felino recostado. Nahua. Contemporáneos al Mexica. Valle de México, Puebla-Tlaxcala.
Posclásico tardío. 1345-1521 d.C.
36 x 30 x 82 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo

47 Hay varios textos sobre la vida cotidiana en México–Tenochtitlan en la obra que hemos citado antes, Pablo Escalante Gonzalbo, *Historia de la vida cotidiana en México, vol. I. Mesoamérica…*

48 Esther Pasztory, *Aztec Art* (New York: Abrams, 1983).





Figura 42
Copa sacrificial de cerámica polícroma. Por su técnica, esta pieza pertenece al grupo de vasijas polícromas de la tradición Mixteca-Puebla, pintadas y bruñidas antes de la cocción, que conservan un color firme y una superficie de apariencia lisa, casi brillante. La forma, mucho más larga que ancha, está bien documentada en Cholula pero está presente en otras ciudades, es un tipo ceremonial propio del Posclásico tardío.

Dentro de la tradición Mixteca-Puebla, las vasijas y otros objetos ceremoniales de los valles de Puebla y México destacan por su énfasis en los temas sacrificiales. Esto se relaciona con un hecho histórico bien documentado: los reinos nahuas del Posclásico, como Tenochtitlan, Tetzcoco, Tlaxcala, Huexotzingo, Cholula y otros más, practicaron el sacrificio humano de manera masiva, actividad que corrió paralela a un militarismo frenético.

Es posible que un vaso como éste, plagado de cráneos y de tibias cruzadas, tuviera la función específica de retener sangre. Sin duda debió formar parte de los objetos ceremoniales de algún templo.

Copa sacrificial. Tradición Mixteca-Puebla.
Puebla-Tlaxcala. Posclásico tardío.
1200-1521 d.C.
29.6 x 16.8 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo

tracción del corazón, que se realizaba en la piedra correspondiente del santuario de Huitzilopochtli. Tras extraer el corazón se cortaba la cabeza a la víctima, se le quitaba una pierna y el resto del cuerpo se arrojaba gradas abajo para que lo recogiera el guerrero responsable de haberlo hecho prisionero y lo llevara a su barrio para un gran banquete ritual (Figura 42). Este sacrificio era una recreación del mito del nacimiento de Huitzilopochtli en la montaña de Coatepec; quien surgió armado del vientre de su madre, Coatlicue, atacó ferozmente a sus hermanos y los arrojó colina abajo.

La mayoría de los dioses mexicas contaban con imágenes de piedra que se colocaban en las plazas o a la entrada de los templos. Estas esculturas seguían los patrones de la tradición tolteca, por lo tanto, eran imágenes con un fuerte realismo, debido a su expresividad, a su aplomo, a cierta expresión facial, pero de un naturalismo moderado por la rigidez de brazos y piernas, un tanto rectilíneos, alejándose a veces de las formas y proporciones anatómicas, hacia una apariencia sólida, masiva (Figura 43).[49]

El bajorrelieve, la pintura mural y de códices, el mosaico de turquesa y la orfebrería de México-Tenochtitlan y de las ciudades nahuas de su entorno seguían, en general, los cánones de la

49 Nelly Gutiérrez Solana, *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexica* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983).

tradición Mixteca-Puebla que hemos descrito. La pintura mural de algunos recintos mexicas pone en evidencia la presencia de dicha tradición, como ocurre con los grupos de figuras que llevan ofrendas pintadas en el recinto de los guerreros águila del Templo Mayor de Tenochtitlan, o con la escena de *Oxomoco* y *Cipactónal* en un templo de Tlatelolco (Figura 44). En cuanto a los códices, no conservamos ninguno prehispánico que podamos asegurar que procede de la isla de México, pero obras como el *Códice Borgia* o el *Tonalámatl de Aubin* fueron realizadas sin duda en alguna ciudad nahua, y son consistentes con el estilo y la iconografía que apreciamos en Tenochtitlan y Tlatelolco. Manuscritos coloniales muy cercanos al estilo antiguo que pertenecen a la tradición étnica mexica son el *Borbónico*, el *Telleriano Remensis* (Figura 45) y el *Códice Mendocino*.



Figura 43
Xipe Tótec. Escultura en piedra. Creo que puede hablarse correctamente de un estilo o tradición tolteca-mexica en escultura exenta. Se trata de figuras provistas de un realismo contenido, expresivas, con un registro de la gestualidad humana, pero limitadas por una simplificación del cuerpo, especialmente de las extremidades, que tiende a los volúmenes rígidos casi geométricos, como se advierte en las piernas de esta figura. A menudo las esculturas dentro de esa tradición se acercan a la escala natural y son funcionales, más allá de su significado. En la escultura mexica y en la de otros señoríos nahuas del Posclásico tardío es muy frecuente la presencia de lo que se ha llamado portaestandartes. Es probable que algunas de estas figuras hayan servido para sujetar insignias o banderas, pero otras pueden haber sujetado diferentes objetos.

Esta escultura debe haber estado incrustada en el piso, seguramente a la puerta de un templo. En su tiempo fue cubierta de abundante pintura roja, de la que aún quedan claros vestigios. Muchas imágenes y altares se impregnaban de sangre; pero con el tiempo esa sangre se ennegrecía y se desprendía de la imagen. La pintura roja, en esculturas, altares, escalinatas, muros, permitía evocar ese color de la sangre y exhibirlo permanentemente.

En esta escultura se reproducen las características del sacerdote del dios Xipe Tótec, que se cubría con la piel de un sacrificado durante los días de la fiesta de este numen de la primavera.

Xipe Tótec. Nahua. Mexica. México–Tenochtitlan. Posclásico tardío.
1345-1521 d.C.
137 x 32.5 x 45.1 cm
Colección Prehispánica. Museo Amparo



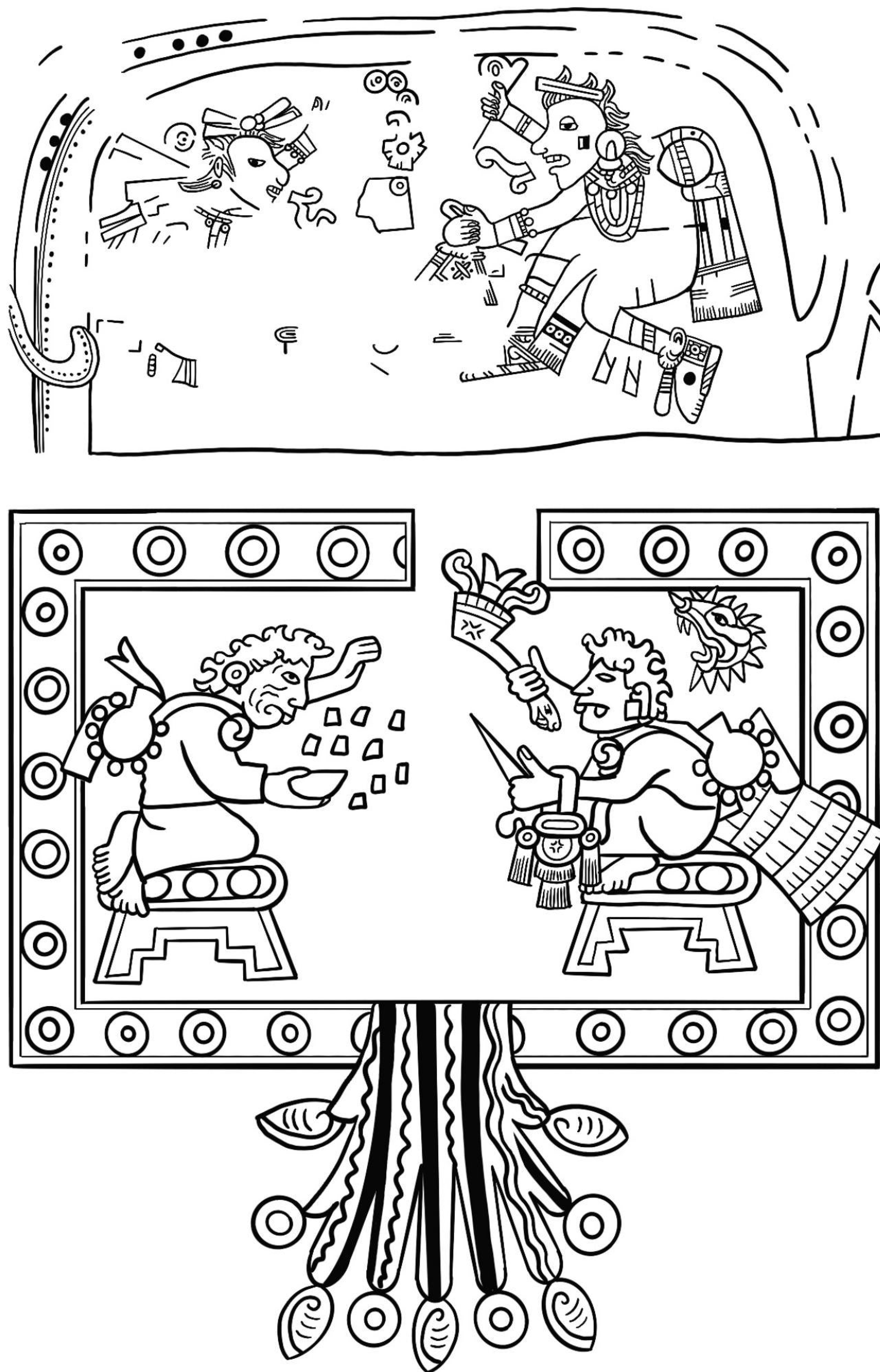


Figura 44
Oxomoco y Cipactónal, patronos del calendario. a) Pintura mural del antiguo centro ceremonial de Tlatelolco. b) ***Códice Borbónico*****.** La pintura de Tlatelolco evidencia la cercanía de la pintura mural del valle de México con los cánones de la tradición Mixteca-Puebla. La firme línea-marco, las figuras de perfil y fuertemente estereotipadas, grandes sandalias, pies curvos; también es apreciable la discordancia de la mano y el brazo, izquierda/derecha, recurrente en los códices prehispánicos. El mismo tema, en el *Códice Borbónico*, que ya es una obra colonial, muestra el influjo de los modelos europeos y las enseñanzas adquiridas en las escuelas de artes y oficios. En términos generales, lo que advertimos es un viraje de la abstracción conceptual hacia el naturalismo.

Oxomoco y Cipactónal, patronos del calendario. a) Pintura mural del antiguo centro ceremonial de Tlatelolco. Posclásico tardío. 1345-*ca*. 1521 d.C. b) *Códice Borbónico*. Ciudad de México, *ca*. 1533.
Dibujos: Aban Flores Morán



Figura 45
Códice Telleriano Remensis. Este Códice es un excelente ejemplo de cómo un *tlacuilo* (es decir un artista especialista en pictografía) puede asimilar nuevos temas y figuras, derivados de la realidad colonial y también de los modelos europeos, trabajando con los recursos propios de su arte tradicional y dando al conjunto un tratamiento pictográfico. En esta página podemos observar el modo en que las figuras de Pedro de Alvarado, un fraile franciscano, un soldado español y un fraile dominico han sido adaptadas para formar estereotipos pictográficos.

Los sucesos del año 10 Casa se refieren a la Guerra del Mixtón, a la muerte accidental de Pedro de Alvarado y al inicio del bautismo en Nueva Galicia. En el año de 9 Conejo se menciona un temblor de tierra y se alude al arribo de trabajadores indígenas de la región otomí a la Ciudad de México. Finalmente, en el año 12 Caña parece haber una mención de la sequía y algún asunto relacionado con los dominicos o con un dominico en particular, a quien se ve con un gran libro y un gigantesco rosario. Por supuesto, el tamaño del rosario corresponde con la coexistencia de escalas distintas en una misma escena, propio del arte pictográfico. Recuérdese que las joyas y emblemas siempre aparecen más grandes para su identificación.

Códice Telleriano Remensis. Manuscrito indígena elaborado en papel europeo. Década de 1540, Ciudad de México o cercanías. Eloise Quiñones Keber, *Codex Telleriano Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec* Manuscript, f. 46r. Reprografía

Conquista y resurgimiento

Tras la conquista, la religión oficial indígena fue prohibida. De la noche a la mañana los ídolos de los dioses fueron quebrados, expulsados del espacio público. Se canceló el ciclo de las fiestas religiosas, y los nobles indígenas y los antiguos sacerdotes teñidos de negro dejaron de presidir el ceremonial público.

No se construyeron más templos a la usanza prehispánica, no se esculpieron imágenes de dioses, y todos los temas alusivos al sacrificio humano dejaron de representarse. Sin embargo, hubo diversos cauces para la continuación de las tradiciones artísticas indígenas. A pesar de las epidemias ocurridas a lo largo del siglo XVI, la población de origen mesoamericano siguió siendo mayoritaria en la Nueva España. Los constructores de los nuevos edificios civiles y religiosos, especialmente en los llamados "pueblos de indios" (denominación legal de las antiguas cabeceras o *altepeme*), eran indígenas que, de alguna manera, dejaron su impronta en las nuevas obras. La huella de las tradiciones técnicas indígenas se percibe en la decoración arquitectónica, pero también en la cerámica, en los textiles, en la plumaria y en otras manifestaciones que enriquecieron la liturgia cristiana y la vida pública colonial.

Para entender la continuidad del arte indígena en el período colonial es preciso empezar por reconocer cierta ambivalencia en la postura de los españoles, tanto religiosos como civiles, frente a diversas creaciones de la cultura indígena. Lo que ocurrió con los códices es muy importante porque refleja claramente esa ambivalencia y porque el repertorio iconográfico y el estilo de esos manuscritos nutrió y dio un soporte de memoria a la creación artística indígena colonial.

Al mismo tiempo que los españoles destruían los códices indígenas, reconocían su utilidad y los aprovechaban. En los días mismos de la conquista quemaban las pictografías que hallaban en los templos, pero solicitaban mapas de las bibliotecas indígenas para planear sus campañas. Los códices tributarios fueron de interés muy pronto, en cuanto los españoles quisieron hacerse una idea de

la riqueza de las antiguas provincias y de los montos que éstas entregaban a los mexicas y sus aliados. Incluso se permitió y fomentó el registro pictográfico para diversos litigios sobre herencia, tierras y otras cuestiones legales de la Nueva España. Las "pinturas de los indios", como solían llamarlas los españoles, fueron aceptadas y siguieron en uso: con ellas, sobrevivieron el estilo y el lenguaje pictórico que habían sido de uso generalizado en el Posclásico tardío.


MARIA

Educación y arte cristiano-indígena

Solemos utilizar la expresión arte cristiano-indígena para nombrar el arte realizado por artistas indígenas durante el siglo XVI.[50] Se trata de un arte que se produjo bajo el orden colonial, en formatos y tipos de obras predominantemente europeos, como iglesias, claustros, edificios civiles con arcadas y ventanas, libros cosidos, mitras y estolas, frontales de altar… Pero es un arte que muestra, en diverso grado, rasgos de carácter indígena.

La presencia de lo indígena no fue ni casual ni furtiva. Era natural que los artistas que habían recibido y recibían aún, a través de sus mayores, el influjo de la tradición mesoamericana hicieran las cosas de una manera distinta a la de los europeos. Esto explica, por ejemplo, la originalidad de la talla en piedra de los relieves del siglo XVI mexicano. Como lo notó Manuel Moreno Villa,[51] los mismos temas y motivos, como el acanto o las alas de un ángel, eran distintos en España y en Nueva España: él llamó *tequitqui* a esta peculiaridad del estilo indígena. La talla *tequitqui* tiene como principal característica el tratamiento plano de formas que en España se hacían con volumen, redondez, contornos y efectos de luz y sombra. Las siluetas de las formas esculpidas por los artistas indígenas llegaron a formar bloques bastante resaltados de la superficie del muro, pero una vez recortada la figura por este medio, todos los detalles interiores se hacían con líneas de poca profundidad (Figura 46). Esta técnica, común en el relieve tolteca, mexica y otros del Posclásico, siguió vigente en el siglo XVI.

El puro influjo de la memoria técnica y formal de los artistas no bastaría para explicar el arte colonial hecho por los indígenas. Es preciso tomar en cuenta los proyectos educativos de los frailes y las instituciones que crearon para llevarlos a cabo. En primer lu-

Figura 46
Frontón y ángeles tenantes en la portada de la iglesia dominica de la Natividad. Dentro de una portada de concepción bastante formal y clásica, con un frontón de molduras profundas y un entablamento de cortes muy precisos, estas cinco figuras son un excelente ejemplo de la talla indígena del siglo XVI. Grandes bloques que se alejan del fondo para tomar volumen: pero el volumen afecta a la silueta en su conjunto y no al trabajo de las partes, que permanecen más bien planas, con incisiones superficiales que dibujan, apenas, las formas.

Iglesia dominica de la Natividad, Tepoztlán. Década de 1570.
Foto: Pablo Escalante Gonzalbo

50 Así lo llamó Manuel Toussaint, *Arte colonial en México* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1974). Posteriormente, Constantino Reyes invirtió los términos y prefirió llamarlo "arte indocristiano". Constantino Reyes Valerio, *El arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México* (México: SEP, INAH, 1978).

51 José Moreno Villa, *Escultura colonial mexicana* (México: El Colegio de México, 1942).

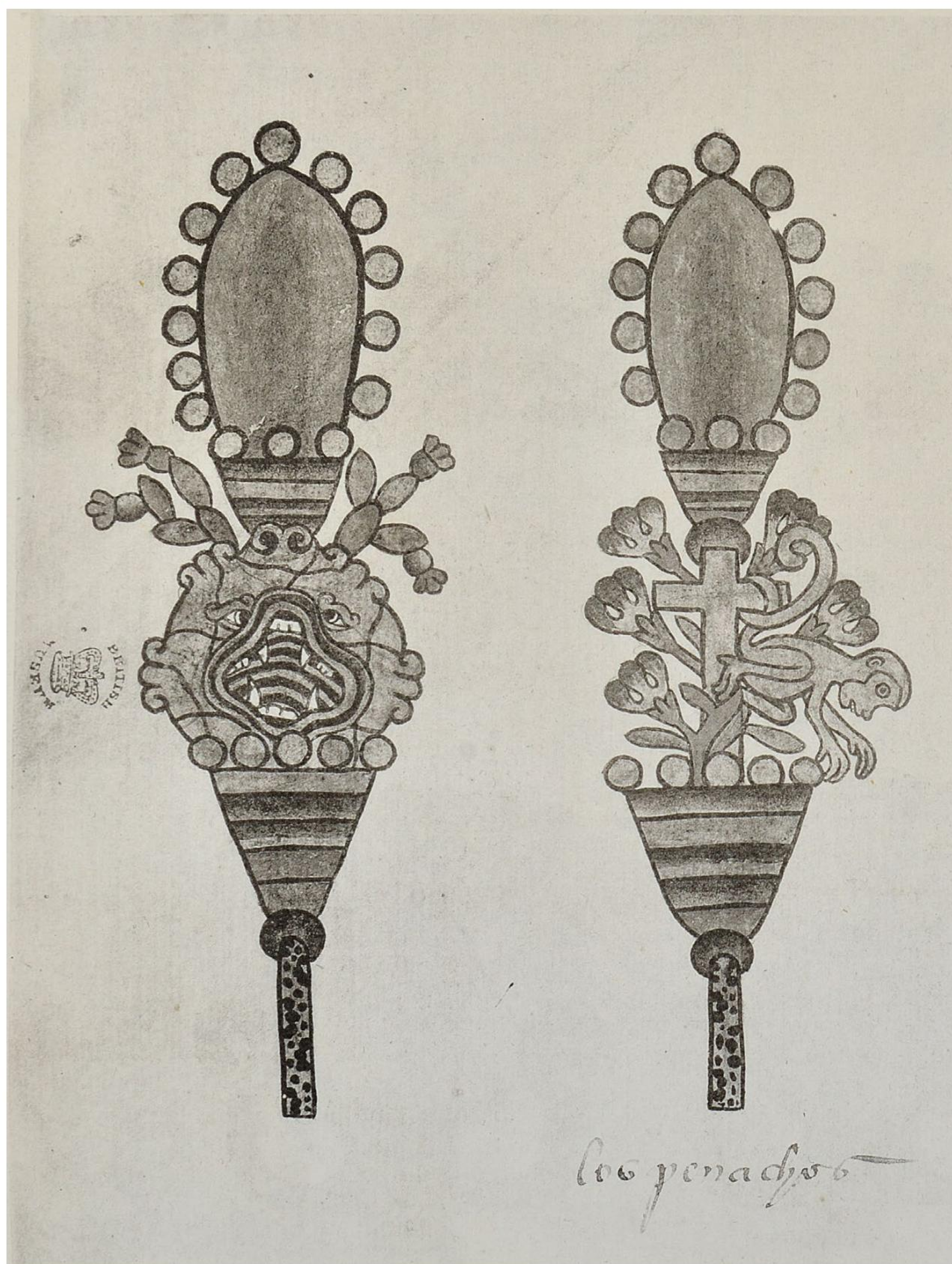


Figura 47

Estandartes procesionales indígenas. Realizados a base de madera, oro, piel de jaguar, plumas y flores. Representados en 1554 en el *Códice de Tepetlaóztoc*. En la ornamentación de las primeras décadas y en la liturgia de ese tiempo en su conjunto, la fuerza de la tradición indígena es enorme. A tal punto que en algunos casos parecería que los frailes tenían que negociar la entrada de los símbolos cristianos en abigarrados programas festivos y ceremoniales de origen mesoamericano.

Uno de estos dos estandartes lleva el pictograma toponímico de Tepetlaóztoc. El otro, la cruz cristiana, hecha de oro. La asociación de la cruz con plumas y flores era habitual y la tenemos documentada en otras obras. Lo que más llama la atención es la figura del mono, muy común en el arte mesoamericano, enroscando aquí su cola en el travesaño de la cruz.

Estandartes procesionales indígenas, 1531. *Códice Kingsborough: Memorial de los indios de Tepetlaóztoc al monarca español contra los encomenderos del pueblo.* Vol. 1. Reprografía

gar, la fundación de la escuela de artes y oficios de San José de los Naturales, en 1527, tenía el doble propósito de introducir los oficios manuales de origen europeo que eran desconocidos para los indios y de preservar las especialidades artesanales mesoamericanas, que eran muy apreciadas por algunos europeos, entre ellos fray Pedro de Gante, fundador de la escuela. El reclutamiento de jóvenes artistas indígenas en un proyecto educativo de esta naturaleza propició una interacción de los lenguajes formales, las técnicas e incluso algunos temas de las tradiciones europea y mesoamericana. El modelo de la escuela de artes y oficios se repitió, en forma más modesta, en cada uno de los conventos franciscanos.

Entre los productos más importantes de este ejercicio de formación artesanal estaban las obras de plumaria, un arte ligado al culto religioso indígena y muy apreciado por los europeos.[52] Muchos ornamentos eclesiásticos se hicieron con componentes de plumaria, así como los tocados, estandartes, mantos y escudos empleados por los indígenas durante su participación en las fiestas cristianas (Figura 47).

También hay que considerar la supervivencia de algunos temas, figuras y símbolos de tradición indígena en los nuevos programas cristianos. El plan de una liturgia para la nueva Iglesia americana estaba nutrido de consideraciones humanistas y de una teología que enfatizaba la universalidad de la Salvación y la necesidad de traducir el mensaje cristiano. Esta postura dio lugar a la asimilación de algunos componentes de la tradición religiosa mesoamericana en la nueva religión.[53] Tal fue el caso de los relatos y símbolos de migración de los pueblos chichimecas, que se integraron a la noción cristiana de procesión. Algo similar pasó con la ciudad mítica de Tula, que fue equiparada con la Jerusalén cristiana.

El Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, fundado en 1536, adjunto al convento franciscano, fue fundamental para que pudiera ocurrir ese acercamiento ideológico de las dos tradiciones.[54] Allí se formaron numerosos intelectuales indígenas, capaces de traducir del náhuatl al castellano y al latín, y viceversa; estudiosos de gramática y retórica, conocedores de obras clásicas y cristianas, así como de sus propios mitos y tradiciones. Los frailes aprovecha-

52 Teresa Castelló Yturbide, *El arte plumaria en México* (México: Fomento Cultural Banamex, 1993).

53 Pablo Escalante Gonzalbo, "Religiosidad mesoamericana y cristianismo en el siglo XVI. Lenguajes visuales, lírica guerrera y liturgia", en *Korpus 21*, I-1 (2021): 61-79; "Los pueblos de indios en el siglo XVI: cambio cultural, liturgia y sincretismo", en Ana Carolina Ibarra y Pedro Marañón, eds., *1519. Los europeos en Mesoamérica* (México: UNAM, 2021), 213-243.

54 Pablo Escalante Gonzalbo, "El Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco", en *Arqueología Mexicana*, vol. XV, núm. 89 (enero-febrero 2008): 57-61.

ron ese contexto para discurrir con los propios indígenas sobre la forma más adecuada de traducir los contenidos cristianos. Así se formularon expresiones nahuas para prácticas y creencias cristianas: como la explicación de la concepción de Jesús con la figura de una pluma de quetzal que se habría introducido en el vientre de María, o la referencia al bautismo con la expresión "*chalchiuhmatlalatl* bautismo", algo así como "el agua verde oscura de chalchihuites del bautismo". Los chalchihuites o cuentas de jade no sólo figuran en el discurso verbal de la liturgia cristiana del siglo XVI, pues se les representó con frecuencia en los conjuntos conventuales, en especial esculpidos en las pilas bautismales, en muros atriales y en torres de campanario (Figuras 48 y 49).

Hay bastantes obras del siglo XVI en las que puede apreciarse la conservación de algunos símbolos y figuras indígenas, así como la herencia formal y estilística de las tradiciones artísticas del Posclásico. Son bien conocidas las pinturas del claustro de Malinalco, por ejemplo, o las que cubren el interior de las capillas abiertas de Actopan y Xoxoteco. Otro caso muy notable, por su enorme tamaño y vistosidad, es la decoración de los muros de la iglesia agustina de Itzmiquilpan. La lucha y la victoria de los guerreros indígenas, mesoamericanos y cristianos contra los chichimecas paganos se expresa con algunas convenciones militares de tradición prehispánica, incluyendo las armas mismas, las plumas y los estandartes. En las pinturas que cubren en su totalidad la bóveda del sotocoro de la iglesia franciscana de Tecamachalco, se advierten trazos, colores y soluciones formales indígenas, e incluso algunos pictogramas, como los de fuego y agua, adaptados a las escenas del Génesis y el Apocalipsis. En este caso, la pintura no se realizó directamente sobre la pared, sino en láminas de papel de amate que fueron posteriormente pegadas a los plementos de la bóveda de nervadura.

En ocasiones, la herencia indígena se muestra en obras de pequeño formato, muy ligadas a la cultura material prehispánica, como los códices (el *Telleriano Remensis*, el *Mendocino*, el *Florentino* y tantos otros), o en diversos detalles ornamentales. Ya hemos mencionado lo importante que fue la plumaria, muy presente en las danzas y procesiones; también lo fue la joyería por un tiempo. Un medio que apenas empezamos a catalogar y comprender es el de la cerámica.[55] Se hicieron de barro cocido frisos y cornisas, algunos medallones, gárgolas, flores decorativas y pilas bautismales. A veces

Figuras 48 y 49
Discos de círculos concéntricos que representan chalchihuites o cuentas de jade, empotrados. El chalchihuite, como una joya dejada accidentalmente en la superficie de la estructura, evoca la riqueza que se salpica al exterior de la montaña sagrada de la tradición indígena, al abrirse y cerrarse con la participación de los *tlaloque* o pequeños dioses de la lluvia. Así se evoca la riqueza de esa montaña protectora que los nahuas llamaban *Tonacatépetl*, montaña de nuestro mantenimiento o sustento.

El recurso se usó en basamentos prehispánicos y se mantuvo para marcar los conjuntos conventuales de los pueblos del siglo XVI como recintos sagrados y protectores.

Discos de círculos concéntricos que representan chalchihuites o cuentas de jade, empotrados (48) en la torre del campanario de la Capilla real de Cholula (mediados del siglo XVI), y (49) en uno de los cuerpos de la plataforma del templo principal de Huexotla (Posclásico tardío).
Fotos: Pablo Escalante Gonzalbo y Marisa Álvarez Icaza

55 Pablo Escalante Gonzalbo, "La cruz, el sacrificio y la ornamentación cristiano-indígena. Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo XVI en el valle de México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XL, núm. 113 (otoño 2018): 83-116.









se percibe una continuidad de algunas técnicas y formatos de la cerámica prehispánica, en ocasiones son los motivos combinados de las dos tradiciones los que llaman nuestra atención (Figura 50).



Figura 50
Pila bautismal de barro. Entre las pilas bautismales de barro que se conservan, destaca la de Tlalnepantla por la claridad e importancia de los pictogramas de tradición mesoamericana con los que fue decorada.

La pila está hecha con dos piezas yuxtapuestas: una base cónica y una copa que embona en ella. En los dos cuerpos hay símbolos cristianos (una cruz y un monograma del santo nombre de Jesús) y pictogramas indígenas. En el borde de la copa podemos apreciar el diseño pictográfico del flujo de agua, con las líneas ondulantes y las crestas de caracoles y chalchihuites, que sugieren salpicaduras. La base también tiene, en la zona que se apoya al piso, una franja con otro diseño acuático: los espirales circulares y cuadrangulares que indican la presencia de un cuerpo de agua con cierto movimiento, como un río.

Ambos pictogramas se han usado aquí para resaltar la importancia del agua bautismal utilizando convenciones que eran familiares para los indígenas. La idea de colocar una alusión al cuerpo de agua en la base debe estar relacionada con la práctica de evocar los orígenes bíblicos de los sacramentos en el contexto de su administración; por lo que esa agua haría alusión al río Jordán.

Pila bautismal de barro. Tlalnepantla, Morelos. Mediados del siglo XVI.
Foto: Pablo Escalante Gonzalbo

Termina

¿Dónde termina el arte indígena, y cuándo? Las expresiones artísticas de Mesoamérica siguieron caminos distintos tras la conquista. La memoria técnica y estética de los textiles, por ejemplo, mostró una tenacidad asombrosa. Pero recordemos dos cosas importantes: primero, que la persistencia de la tradición textil no implica que las figuras y símbolos prehispánicos hayan permanecido intocados. Al contrario: diseños europeos como los jarrones de flores, la Cruz o las imágenes de Adán y Eva se incorporaron a los tejidos y bordados indígenas. La segunda cosa que debe tomarse en cuenta, y que hemos verificado en varios estudios, es que la continuidad de ciertas formas muy antiguas no implica el recuerdo de la carga semántica que esas formas tenían hace cuatrocientos o quinientos años. En algunos casos ha resistido más la memoria de las formas que la lectura de sus significados.

En la cestería y la cerámica también hay supervivencias seculares; algo similar podría decirse del vestido. Estas expresiones han seguido su vida dentro de las comunidades, han interactuado con la tradición occidental en diferentes etapas; persisten, junto a la narrativa oral, y forman parte de núcleos de identidad étnica.

En cuanto al arte sincrético del siglo XVI, la mayoría de sus expresiones se fueron extinguiendo al ritmo en que se olvidaban los contenidos de la antigua religión formal y el significado de sus símbolos, como el chalchihuite o el pectoral de caracol. Subsistieron rasgos de identidad indígena en algunos mapas y genealogías, especialmente en zonas más apartadas o aisladas. Pero el arte barroco de los siglos XVII y XVIII ya no es un arte que retenga contenidos mesoamericanos. Eso había quedado atrás. Puede ser que la sensibilidad y los referentes estéticos propios de la tradición indígena ayuden a definir la singularidad del barroco mexicano. Pero era eso, una expresión regional del barroco, ligada a un nuevo sentir nacional.

El arte ceremonial y público indígena encontró una última vía de expresión, y de extinción a la vez, en la liturgia y la política del siglo XVI. Y el arte étnico, ligado a la tecnología diaria, permaneció por siglos junto a otras claves de una identidad familiar y doméstica indígena, que está en la base de nuestra sociabilidad. ■

Bibliografía

Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, editores. *Códice Zouche-Nuttall. Crónica mixteca: El rey 8 Venado, Garra de Jaguar y la dinastía de Teozacualco-Zaachila*. México-Viena: Fondo de Cultura Económica, Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

Bernal, Ignacio. *El mundo olmeca*. México: Editorial Porrúa, 1968.

Berrin, Kathleen, editora. *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals at Teotihuacan*. San Francisco: The Fine Arts Museum of San Francisco, 1988.

Bierhorst, John. *Mitos y leyendas de los aztecas*. Madrid: Editorial Edaf, 1989.

Braniff, Beatriz, editora. *La Gran Chichimeca: el lugar de las rocas secas*. México/Milán: CONACULTA, Jaca Book, 2001.

C. Grove, David. *Chalcatzingo, excavations on the Olmec frontier*. New York: Thames and Hudson, 1984.

Carot, Patricia. "La larga historia purépecha". En *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*, editado por Marie-Areti Hers. México: UNAM, 2013.

Caso, Alfonso. *El pueblo del Sol*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

____________. *Interpretación del Códice Bodley 2858*. México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1960.

____________. *Interpretación del Códice Selden 3135*. México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1964.

____________. *La tumba 7 de Monte Albán es mixteca*. México: Imprenta Mundial, s. f. [años 1930].

____________. *Reyes y reinos de la Mixteca*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977-1979.

Castelló Yturbide, Teresa. *El arte plumaria en México*. México: Fomento Cultural Banamex, 1993.

Castro, Efraín, *et al*. *El arte de Mezcala*. México: Gobierno del Estado de Guerrero, 1993.

"Codex Colombino". The Library of Congress. Disponible en línea: https://bit.ly/3ygLY4t.

Códice Borbónico: Manuscrito mexicano de la Biblioteca del Palais Bourbon (Libro adivinatorio y ritual ilustrado). México: Siglo Veintiuno, 1979.

Códice Kingsborough: Memorial de los indios de Tepetlaóztoc al monarca español contra los encomenderos del pueblo. Primera parte. Madrid, España: Fototipia de Hauser y Menet, 1912.

Cyphers, Ann. *Escultura olmeca de San Lorenzo Tenochtitlan*. México: UNAM, 2004.

D. Coe, Michael y Stephen Houston. *The Maya*, 9ª ed. [Australia]: Thames and Hudson, 2015.

Darras, Véronique y Brigitte Faugère. "Chupícuaro, entre el occidente y el altiplano central. Un balance de los conocimientos y las nuevas aportaciones". En *Dinámicas culturales entre el Occidente, el Centro-Norte y la Cuenca de México, del Preclásico al Epiclásico*, coordinado por Brigitte Faugère, 51-83. México: CEMCA, 2010.

Diehl, Richard y Janet Catherine Berlo, editores. *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan, a.d. 700-900*. Washington: Dumbarton Oaks, 1989.

____________. *Tula: the Toltec Capital of Ancient Mexico*. London: Thames and Hudson, 1983.

Escalante Gonzalbo, Pablo. "El Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco". *Arqueología Mexicana*, vol. XV, núm. 89 (enero-febrero 2008): 57-61.

____________. "La cruz, el sacrificio y la ornamentación cristiano-indígena. Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo XVI en el valle de México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. XL, núm. 113 (otoño 2018): 83-116.

____________. "La vida urbana en el período Clásico mesoamericano. Teotihuacán hacia el año 600 d.C.". En *Historia de la vida cotidiana en México, vol. I. Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, editado por Pablo Escalante Gonzalbo, 41-98. México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2004.

____________. *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

____________. "Los pueblos de indios en el siglo XVI: cambio cultural, liturgia y sincretismo". En *Los europeos en Mesoamérica*, editado por Ana Carolina Ibarra y Pedro Marañón, 213-243. México: UNAM, 2021.

____________. "Religiosidad mesoamericana y cristianismo en el siglo XVI. Lenguajes visuales, lírica guerrera y liturgia". *Korpus 21*, I-1 (2021): 61-79.

____________. "The Mixteca-Puebla Tradition and H. B. Nicholson". En *Fanning the Sacred Flame. Mesoamerican Studies in Honor of H. B. Nicholson*, editado por Matthew A. Boxt y Brian D. Dillon, 293-307. Boulder, Colorado: University Press of Colorado, 2012.

----- y Saeko Yanagisawa. "Tulum, Quintana Roo, y Santa Rita Corozal, Belice. Pintura mural". *Arqueología Mexicana*, vol.

XVI, núm. 93 (septiembre-octubre 2008): 60-65.
Flannery, Kent y Joyce Marcus, editores. *The Cloud People. Divergent evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*. New York: Academic Press, 1983.
Fuente, Beatriz de la, editora. *La pintura mural prehispánica en México*. Vol. I. Teotihuacán. Tomos I y II. México: UNAM, 1996.
____________. *Los hombres de piedra. Escultura olmeca*. México: UNAM, 1984.
Gutiérrez Solana, Nelly. *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexica*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.
Hernández, Verónica. "Las formas del arte en el antiguo Occidente". En *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*, editado por Marie-Areti Hers, 21-78. México: UNAM, 2013.
Jiménez Moreno, Wigberto. "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica". En *Esplendor del México Antiguo*, editado por Raúl Noriega *et al.*, 2 vols. México: Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959.
Joralemon, Peter David. *A Study of Olmec Iconography*. Washington: Dumbarton Oaks, 1971.
Kowalski, Jeff Karl y Cynthia Kristan-Graham, editores. *Twin Tollans: Chichén Itzá, Tula, and the Epiclassic to Early Postclassic Mesoamerican World*. Washington: Dumbarton Oaks, 2011.
Kubler, George. *Studies in Classic Maya Iconography.* New Haven, Connecticut: Academy of Arts and Sciences, 1969.
La relación de Michoacán, versión paleográfica, separación de textos, ordenación coloquial, estudio preliminar y notas de Francisco Miranda. México: Secretaría de Educación Pública, 1988.
López Austin, Alfredo. *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*. México: Alianza Editorial, 1990.
____________. *Tamoanchan Tlalocan.* México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
____________. *Tarascos y mexicas*. México: Secretaría de Educación Pública, Fondo de Cultura Económica, 1981 (Col. Sep80's).
López Luján, Leonardo, Robert H. Cobean y Alba Guadalupe Mastache. *Xochicalco y Tula*. México/Milán: CONACULTA, Jaca Book, 1995.
Lowe, Gareth, *et al. Izapa: una introducción a las ruinas y los monumentos*. México: Fundación Arqueológica Nuevo Mundo, CONACULTA Chiapas, 2000.
Lozoff Brittenham, Claudia. *The Murals of Cacaxtla. The Power of Painting in Ancient Central Mexico*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2015.
Marcus, Joyce. *Mesoamerican Writing Systems: Propaganda, Myth, and History in four Ancient Civilizations*. Princeton: Princeton University Press,1992.
____________. *Monte Albán*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
Marquina, Ignacio. *Arquitectura prehispánica*. Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia I. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1964.
Martin, Simon y Nikolai Grube. *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*. México: Planeta, 2002.
Martínez Donjuán, Guadalupe. "Teopantecuanitlán". *Arqueología y etnohistoria del estado de Guerrero*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (1986): 55-80.
Mediateca INAH. "Pinturas Rupestres de la Sierra de San Francisco". Disponible en línea: https://bit.ly/3OkjYlY.
Meléndez Torres, Eréndira. "'Se me adelantaron'. Rufino Tamayo y las pinturas rupestres de Baja California". *Artes y diseño. Revista de la Facultad de Artes y diseño, Plantel Taxco*, 2021. Disponible en línea: https://bit.ly/3QUnBB0.
Miller, Arthur G. *On the Edge of the Sea, Mural Painting at Tancah-Tulum. Quintana Roo, Mexico*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1982.
Miller, Mary Ellen. *The Murals of Bonampak*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
Moreno Villa, José. *Escultura colonial mexicana*. México: El Colegio de México, 1942.
Nicholson, H. B. y Eloise Quiñones Keber, editores. *Mixteca-Puebla. Discoveries and research in Mesoamerican art and archaeology*. Culver City, California: Labyrinthos, 1994.
Niederberguer, Christine. *Paléopaysages et Archaéologie pré-urbaine du bassin de Mexico*. México: CEMCA, 1987.
Pasztory, Esther. *Aztec Art*. New York: Abrams, 1983.
Quiñones Keber, Eloise. *Codex Telleriano Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript* (Texas: University of Texas, 1995): f. 46r.
Reyes Valerio, Constantino. *El arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*. México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978.
Robertson, Donald. *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period.* New Haven Connecticut: Yale University Press, 1959.
Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1974.
UNESCO World Heritage. "Rock Paintings of the Sierra de San Francisco". Google Arts and Culture. Disponible en línea: https://bit.ly/3tUcwFV .
Valadez Moreno, Moisés y Ernestina Lozano de Salas, editores. *Boca de potrerillos*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998.
Weigand, Phil. *Evolución de una civilización prehispánica*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1993.
Whitecotton, Joseph. *Los zapotecos. Príncipes, sacerdotes y campesinos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Museo **Amparo**